
STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES









Johann Christian Krüger,

sein Leben und seine Werke.

Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte
des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Wilhelm Wittekindt,
Dr. phil.

Berlin.
MAYER & MÜLLER.
1898.

Inhalt.



Vier Dichter schienen um die Mitte des 18. Jahrhunderts dazu berufen zu sein, dem deutschen Drama zu neuem Aufschwung zu verhelfen: Joh. Friedr. von Cronegk (1731—57/58), Joh. Elias Schlegel (1719—49), Joach. Wilh. von Brawe (1738—58) und Joh. Christian Krüger. Sie alle teilen das Geschick eines frühen Todes. Wer kann ermessen. was sie bei längerer Lebensdauer noch geleistet hätten, und wie weit die auf sie gesetzten Hoffnungen berechtigt waren? Die Anerkennung, die ihnen die Mitwelt gezollt, ist ihnen von der historischen Forschung nicht versagt worden; besonders sind die Thätigkeit und Bedeutung der drei erstgenannten von den Literarhistorikern hinreichend gewürdigt worden. Über das Leben und Schaffen Joh. Christian Krügers ist noch wenig bekannt, und doch hat er besonders durch seine Lustspiele Anspruch auf höhere Wertschätzung, als ihm bis jetzt zu teil geworden. Seine dramatischen Werke behaupteten sich von etwa 1750—80 und noch länger auf der Bühne und gehörten zum ständigen Repertoire aller bedeutenden Schauspielertruppen dieser Zeit. Ja, in den achtziger Jahren sehen sich zwei Dichter veranlasst, zwei von Krügers Werken einer Umarbeitung zu unterziehen, gewiss eine Bestätigung dafür. dass ein nicht ganz wertloser Kern in ihnen steckt.

Über den äusseren Lebensgang des früh verstorbenen Dichters ist wenig bekannt. Die Hauptquelle bildet die Einleitung Löwens zu Krügers Werken, die 1763 in Leipzig bei M. G. Weidmanns Erben und Reich unter dem Titel: „Johann Christian Krügers Poetische und Theatralische Schriften, herausgegeben von Johann Friedrich Löwen“ erschienen. Löwen, der bekannte Dichter und Leiter des Nationaltheaters in Hamburg, war Krüger zu besonderm Dank verpflichtet;

denn seine Gattin Elisabeth Lucia Dorothea geb. Schönemann hatte von Krüger ihre Erziehung und Bildung empfangen. Löwen, wie die freilich meist sekundären anderen Quellen, geben 1722 als Krügers Geburtsjahr an.

Wie nun aber eine Untersuchung der Berliner Kirchenbücher[1]) ergeben hat, sind in der Zeit von 1715—1723 in Berlin zwei Johann Christian Krüger geboren, der eine am 5. Mai 1715, dessen Vater in dem Dorotheenstädtischen Kirchenbuch als Soldat bezeichnet ist, und der zweite bei St. Nicolai am 14. November 1723 als Sohn des Bürgers und Schuhmachers Johann Krüger und dessen Ehefrau Dorothea Elisabeth geb. Linderer. Dass der erstgenannte unser Dichter sein könnte, halte ich für ausgeschlossen. Die Angabe, dass er von armen und geringen Eltern stammte, würde freilich für beide passen. Die weiteren Daten aber, die uns beglaubigt sind, lassen sich mit dem Alter des an erster Stelle erwähnten Krüger nicht vereinigen. Durch das Inskriptionsbuch des berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster wird bezeugt, dass im Monat Juni des Jahres 1733 ein Johann Christian Krüger in die Quarta aufgenommen wurde. Das kann nur der 1723 geborene sein, der dann allerdings sehr jung in eine verhältnissmässig hohe Klasse eintrat. Erklären lässt sich dies indessen durch die Wahrscheinlichkeit, dass er schon früh Beweise einer nicht gewöhnlichen Begabung abgelegt hat; denn wie wäre man sonst darauf gekommen, ihn das Gymnasium besuchen zu lassen? Gute, wohlthätige Menschen sollen ihn dorthin gebracht haben[2]). Dass der 1733 in das „Graue Kloster“ aufgenommene Joh. Chr. Krüger mit unserem Dichter identisch ist, erhellt aus dem in den Akten dieser Anstalt stehenden Zusatz: „wurde ein bekannter Schauspieler aus einem stud. theol. u. st. 1750.“[3]) Löwen meint, dass man von einem Genie, wie Krüger war, unter einer solchen Anführung wie die brandenburgischen Schulanstalten sind, alles

[1]) Von Herrn General-Superintendenten Faber bei dem Königl. Polizeipräsidium gütigst veranlasst.

[2]) O. L. B. Wolff, Encyclopädie IV, 448.

[3]) Frdl. Mitteilung des Herrn Prof. Nohl.

erwarten konnte. „Er bezog hierauf die beyden Akademien Halle und Frankfurt an der Oder, und hatte sich eigentlich der Gottesgelahrtheit gewidmet.“ Die Matrikel der Universität Halle bekundet, dass „Krüger, Johann Christian, geb. Berolinensis 1738. 18. Febr. Theol.“ immatrikulirt wurde. Hieraus würde also folgen, dass Krüger 14 Jahre und 3 Monate alt war, als er vom Gymnasium zur Universität ging. Gewiss ist dies ein aussergewöhnlich frühes Alter. Wenn wir jedoch die wenig geregelten Verhältnisse der Zeit berücksichtigen, durch die dem gelehrten Beruf kein Zwang auferlegt wurde, darf es durchaus nicht in den Bereich der Unmöglichkeiten verwiesen werden, dass jemand so jung die Universität bezog. Ein Beispiel hierfür bietet ein Namens- und Zeitgenosse unseres Krüger, Joh. Gottlob Krüger, von dem Jördens erzählt (III, 124), dass er am 15. Juni 1715 geboren, 1730 zur Universität ging. Die Universität Halle vertauschte unser Jüngling 1741 mit der in Frankfurt a. O., in deren Matrikel „1741 Octobris 15. Johannes Christianus Krüger, Berolinensis“ eingetragen wurde.

Sein Biograph erzählt weiter, dass der Dichter seine Universitätsstudien früher beschliessen musste, als er wünschte. Nach Berlin zurückgekehrt, hätte er dann, da sich Nahrungssorgen eingestellt, mit der demütig bescheidenen Miene eines auf seine Wissenschaft nicht stolzen Jünglings zuweilen einige Unterstützung gesucht, allein vergebens. „Er verweinete manche trübe Stunde in den Armen der Musen und machete Verse.“ Jördens giebt noch an[2]), dass er sein Talent zur Poesie, das sich früh geäussert hatte, zu Gelegenheitsgedichten angewendet hätte[3]). In seiner traurigen

[1]) Der in der Frankfurter Matrikel zum Jahre 1745, 31. Martii erwähnte Joannes Christianus Kruger Berolinensis kommt für uns nicht mehr in Betracht, weil unser Krüger um die Zeit bereits längst zur Schaubühne übergetreten war.

[2]) K. H. Jördens, Lexikon deutscher Dichter etc. III, 117.

[3]) Von diesen Erstlingsarbeiten Krügers ist wohl kaum etwas erhalten. Resultatlos verlief eine Untersuchung der Sammlung von Gelegenheitsgedichten aus jener Zeit, die sich auf der Königlichen Bibliothek in Berlin Vol. misc. Yf. 6641 ff. befindet.



Lage kam er durch den Besuch der Schönemannschen Schauspielergesellschaft in Berlin 1742 auf den Gedanken, zum Theater zu gehen. Er bot dem Leiter seine Dienste an und wurde bereitwillig aufgenommen. Schönemann mochte von dem kenntnisreichen, begabten Jüngling vielseitige Verwendung und Ausnutzung erhoffen. In Berlin hat auch sein Debüt stattgefunden, wie Plümicke in der Theatergeschichte Berlins erzählt.[1] Bei Schönemann ist Krüger bis zu seinem Tode geblieben und hat ihm die mannigfachsten Dienste geleistet. Er verfertigte zahlreiche Übersetzungen aus dem Französischen für dessen Bühne, war dramatisch[2]) und schauspielerisch thätig, ja er leitete auch die Erziehung der Tochter seines Prinzipals, der späteren Madame Löwen. Deren Gatte berichtet in seiner Einleitung über das Verhältniss zwischen Schülerin und Lehrer: „Er übernahm zugleich den Unterricht eines jungen Frauenzimmers, das ich gegenwärtig als meine nächste und zärtlichste Freundinn verehre. Wenn mir das edle Herz, und der gute Geschmack des Herrn Krügers nicht aus seinem Umgange[3]) und aus seinen Schriften bekannt wäre, so würde ich beyde aus den liebenswürdigen Eigenschaften schliessen können, die er seiner damaligen Schülerin beygebracht hat. — — — Hauptsächlich pflanzete er in ihre junge Seele eine tiefe Ehrfurcht gegen die allerheiligsten Pflichten unserer Religion. Dieser seiner gesegneten Bemühung hat das Publicum die vortrefflichen geistlichen Oden zu danken, die sich in dieser Sammlung mit

1) S. 355: er betrat 1742 die Schaubühne hierselbst. E. Kneschke, Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. 1864 S. 26: „Neben Eckhof zeichnete sich bei Schönemann besonders Johann Christian Krüger aus, welcher 1742 in Leipzig debütirte," ist im Irrthum; denn Schönemann ist 1742 und auch 1748 nicht in Leipzig gewesen.

2) Jördens a. a. O.: Er brachte zu dieser Autorschaft (i. e. theatralischer Stücke) mehr mit, als man damals bei den deutschen Schriststellern zu finden gewohnt war, eigene Talente und Belesenheit in guten Schriftstellern.

3) Löwen kann Krüger in Göttingen kennen gelernt haben, wo er studirte und Schönemann vom 5. Juli bis 7. August 1749 spielte.

befinden. Herr Krüger war gewohnt, seiner Schülerinn von Zeit zu Zeit mit einem von diesen geistlichen Gedichten ein Geschenk zu machen. Er las es ihr mit Affect vor, und meine Freundinn, deren Urtheil dem Herrn Krüger gar nicht gleichgültig war, hatte seine fromme und rührende Poesie so lieb gewonnen, dass sie augenblicklich jedes Lied auswendig lernete, und sich auch jetzt noch dadurch erbauet, und auf diese Art das Andenken ihres Lehrers segnet"[1]).

Die Thätigkeit und das Leben Krügers in seiner Stellung bei Schönemann lassen sich nicht genau verfolgen. Löwen berichtet über die Zeit von 1742—50 nur Allgemeines, Daten giebt er nicht an. Auf den Wanderungen der Truppe machte der Dichter in Leipzig die Bekanntschaft Gellerts, Rabeners, Cramers, Schlegels und Gisekes, und später wurde er in Braunschweig mit Gärtner, Ebert und Zachariæ befreundet[2]).

Über die allgemeine Thätigkeit Krügers heisst es bei Löwen: „Seine Arbeiten als Acteur, die ihm eigentlich Brot schaffen mussten, raubeten ihm zu viele Stunden. Hierzu kam noch diese Beschwerlichkeit, dass er, um ein bequemeres Auskommen zu haben, oft Übersetzungen für das Theater besorgte, denen man aber die Eilfertigkeit und den Hunger nach Verdienst leicht ansehn kann. — — — Ein wiedriges Schicksal, das noch immer mit der deutschen Bühne verbunden zu seyn scheint, entriss uns diesen Dichter in der Blüte seiner Jahre. Er war gewohnt, und wegen seiner Arbeit oft gezwungen, ganze Nächte zu seinem Studium anzuwenden. Sein ohnediess schwächlicher Körper konnte dergleichen Anstrengung nicht lange vertragen, und er verfiel in eine ordentliche Hektik. Diese nahm, aller angewandten Mittel ohngeachtet, dergestalt zu, dass er den 23. August 1750 zu Hamburg[3]) Nachmittags

1) Schönemanns Tochter ist, wie der mir vorliegende Auszug aus dem Kirchenbuche von St. Johanni in Lüneburg beweist, am 10. Nov. 1782 geboren. Siehe auch Devrient, Schönemann S. 8.

2) In den mir zugänglich gewesenen Briefen dieser von Löwen aufgeführten Dichter geschieht Krügers nirgends Erwähnung.

3) In der That befand sich Schönemann vom 20. Juli bis 30. August 1750 in Hamburg und gab 20 Vorstellungen.

um drey Uhr, im acht und zwanzigsten Jahre seines Alters, und nachdem er ins achte Jahr der Schönemannschen Schaubühne eine unvergessliche Zierde gewesen, mit der Standhaftigkeit eines Weisen, der seine Rolle auf diesem wichtigen Theater gut gespielet, mit der Ruhe eines unverletzten Gewissens, und mit der grossen Freudigkeit eines Christen sanft und selig in den Armen eines seiner Freunde und Mitschauspielers verschied.". Es liegt die Vermutung nahe, dass Ekhof dieser Freund und Mitschauspieler gewesen ist.

Diese dürftigen Nachrichten über den Lebensgang unsers Dichters werden durch vereinzelte Stellen seiner Werke ergänzt und erhärtet. Bei der Besprechung seiner Dramen werde ich zu erläutern versuchen, welche persönlichen Beziehungen zu ihrem Verfasser darin zu finden sind. In den Gedichten, soweit sie uns erhalten sind, findet sich nur eine Stelle, wo der Dichter seine persönlichen Verhältnisse berührt, indem er seinen trüben Lebensgang kurz zusammenfassend schildert. Dies Gedicht trägt den Titel: „Dass ein beschwerliches und unruhiges Leben ein glückseliges Leben seyn könne", und folgende Zeilen kommen daraus in Betracht:

Ich, den die Aeltern selbst nicht gerne kommen sehen,
Weil sie durch meine Noth nur ihre Noth erhöhen,
Bring ein rechtschaffnes Herz, sonst nichts, mit auf die Welt,
Und finde kaum für mich ein Windeltuch bestellt.
Das Jahr geht bald vorbey, da ich die Brust gesogen;
Dann werd' ich kümmerlich bey grobem Brot erzogen.
Man beugt mich unters Joch, und fragt nicht, bist du satt!
Der Schulthurm, hörst du nicht, dass er geläutet hat?
Die Weisheit speiset da die lehrbegierge Seele,
Und die vergisst, dass noch dem Magen etwas fehle.
Kaum schreib ich, und ich muss um mein Verdienst schon flehn,
Und muss in Kinderschuhn mein Glück schon suchen gehn,
Muss meine Gönner oft, was sie befehlen? fragen,
Weil sie mir helfen? — nein! bloss weil sie mich beklagen;
Und wenn mein saurer Fleiss den Lohn zu erndten denkt,
So thut mein Gönner gar, als ob er mir ihn schenkt.
Weh mir! wenn ich ihn nicht als einen Gott verehrte,
Um einen Arbeitslohn, der dreyfach mir gehörte!
Und heb ich dann mit Müh das Haupt einmal empor,
So ragt schon über mich Neid und Verfolgung vor.
Da lern ich erst die Welt für schweres Lehrgeld kennen;
Bald soll ich hier, bald dort, in eine Grube rennen.
Bald zieht ein Wetter auf, das mir erschrecklich droht;
Da dächt' ich bald so klein, und wünschte mir den Tod.
Doch nein, mein eigen Herz kann mich nicht sinken lassen;
Mein gut Gewissen lehrt mich wieder Muth zu fassen.
Da sieht mein Blick, der dreust bis in die Zukunft dringt,
Dass sie mir den Verlust wohl zehnfach wieder bringt.
Ich werde krank, der Arzt verspricht nicht zu genesen,
Dann ist mein Leben aus, das nicht ein Traum gewesen."

Wie wir sehen, bestätigt diese Stelle im allgemeinen die beglaubigten Nachrichten über Krügers düsteres Erdenleben. Es ist zu bedauern, dass gewisse Einzelheiten sich nicht weiter verfolgen lassen. Wie interessant wäre es zu erfahren, wer mit den „Gönnern" gemeint ist. Man könnte allenfalls an Schönemann denken, doch liegt wohl der Gedanke an Leute näher, die unsern Dichter, als er noch Student war oder sich beschäftigungslos in Berlin aufhielt, zu protegiren vorgaben. Nur der eine Vers „Und muss in Kinderschuhn mein Glück schon suchen gehn", ist hier besonders wertvoll, weil er mir zu erhärten scheint, dass Krüger wirklich fast noch ein Kind in die Ferne, zur Universität wanderte.

Krügers Gedächtniss blieb noch geraume Zeit in Ehren, wie u. a. aus einem Prolog hervorgeht, der bei der Eröffnungsvorstellung der Ackermannschen Truppe in Göttingen von Sophie Charlotte Ackermann gedichtet und am 13. Juni 1766 vorgetragen wurde[1]). Darin wird auch Krügers gedacht:

„Ein andrer Jüngling folgt. Vom Geist des Molière
Getrieben, wird er früh Thaliens Lust und Ehre.
Doch ach in seinem Lenz eilt er zur Gruft hinab.
Die Muse weint um ihn und segnet Krügers Grab."

Und noch einmal, 17 Jahre nach seinem Hinscheiden, ertönt sein Lob in einer „Abdankungsrede", welche von Demoiselle Lucius gehalten wurde, als am 20. Febr. 1767 die Leppertsche Gesellschaft in Göttingen ihre Vorstellungen beschloss[2]).

---

[1]) Litzmann, Schröder I, 240.

[2]) Hamburg. Unterhaltungen, hrsg. von Eschenburg (1767), I, 264.

„Und du, Thaliens Freund, der Deutschen Molier,
Verblichner Krüger! ach! auch du bist uns nicht mehr?“

Über die Leistungen unsers Dichters als Schauspieler, um diese gleich vorwegzunehmen, können wir uns natürlich nur aus Kritiken von Zeitgenossen ein Urteil bilden. Die erste, welche uns vorliegt, stammt aus dem Jahr 1763 und erschien in der Bibliothek der schönen Wissenschaften (X 2, S. 240). Darin wird Krüger als Schauspieler folgendermassen gekennzeichnet: „Er spielte alle Rollen, die mit einer gewissen Heftigkeit, mit einem pathetischen Stolz und mit einem edlen Trotz verbunden waren, sehr gut; desswegen bekleidete er meistens die Königs- und Tyrannenrollen im Trauerspiele, so wie die vornehmsten im hohen komischen, und der etwas hohle Ton seiner Sprache verhinderte nicht, dass man ihn nicht gerne hörte, weil man immer noch in ihm den einsichtsvollen Schauspieler entdeckte: seine Ernsthaftigkeit und eigene Neigung erlaubten ihm destoweniger, lächerlich komische Rollen zu übernehmen, es müsste denn der Geizige, oder der Tartüffe eines Molière, oder ein Herzog Michel gewesen seyn: wo das Lächerliche immer noch in einer finstern Miene oder in einer gewissen Heftigkeit, oder in einer angenommenen Blödigkeit sich äusserte.“

Dasselbe Urteil, nur in andere Worte gekleidet, steht in Schmids Chronologie des deutschen Theaters S. 104. Noch berichtet Schütze, dass Krüger den Zamor in der Alzire von Voltaire, die 1747 zu Hamburg von Schönemann dreimal aufgeführt wurde, nicht schlecht gespielt haben soll[1]).

[1]) Heitmüller, Hamb. Dramatiker 1891, S. 57.

Uebersicht über die Werke Krügers.

Schon oben ist Löwens Sammlung der Schriften Krügers genannt worden. Der Herausgeber will aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Von den nachstehend verzeichneten Werken Krügers sind von Löwen nicht aufgenommen worden das Vorspiel „Das beglückte Berlin“, „Die Geistlichen auf dem Lande“, sowie die Übersetzungen.

I. Gedichte.

Die Gedichte sind enthalten in der von Löwen herausgegebenen Sammlung, Seite 1—84. Es sind 45 an der Zahl, doch ist eins davon doppelt gedruckt, einmal unter dem Titel „die Entschuldigung“ (S. 75) und später (S. 84) unter dem Titel „Rechtfertigung.“ Das erste Mal wird Clorinde, das zweite Mal Finette angeredet; ferner ist in der zweiten Fassung im letzten Vers der Ausdruck gebessert[1]).

II. Vorspiele (Löwens Ausgabe S. 39—210):

1. Der Richterstuhl des Geschmackes, am 2. April 1746 zu Breslau aufgeführt.
2. Machiavell, oder die Geburt der Minerva, aus dem Gehirne Jupiters, aufgeführt zu Königsberg 1744. Ob es bei der ersten (11. 6.—4. 8.) oder zweiten (Ende Sept. 1744—29. 1. 45) Anwesenheit von Schönemanns Truppe gegeben, ist nicht festzustellen. In Hamburg wurde es am 17. August 1750 noch einmal gegeben, wie ein Theaterzettel Schönemanns beweist.
3. Herrmanns Wunsch, 1748 in Hannover zum Geburtstag Georgs II. aufgeführt.
4. Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst, vorgestellt am 15. Oktober 1744 in Königsberg „bey Gelegenheit der zweyten akademischen Jubelfeyer.“
5. Halle, die Beförderinn der freyen Künste. So heisst der Titel bei Löwen, doch wird nicht angegeben, wann das Stück in Halle, wo Schönemann von 1745—50 fünfmal war, aufgeführt worden ist. Dasselbe Vorspiel wurde „Dienstag den 20. Juni 1744“ in Ham-

[1]) In Wolfg. Menzels Literaturgeschichte Lpz. 1875, II S. 514 steht: „Seine (Krügers) Träume von 1754 habe ich mir nicht verschaffen können“, wo jedoch Joh. Chr. Krüger mit Joh. Gottlob Krüger verwechselt wird, dessen prosaische „Träume,“ 1754, 3. Aufl. 1785 in Halle bei Hemmerde, erschienen sind. Vgl. hierzu „Erläuterungen über die ganze Aesthetik in einer Nuss.“ Frey-Singen 1755 S. 81.



burg aufgeführt, wie aus den Hamburger Theaterzetteln Schönemanns hervorgeht. Dort lautet der Titel: Hamburg die Beschützerinn der freyen Künste. Es war leicht im Text jedesmal die betreffende Stadt einzusetzen.

6. Cyrus, zu Braunschweig am Geburtstag des Herzogs, 2. August 1747 aufgeführt.
7. Die Verdienste der Gönner der Schauspiele, in Hamburg, „Mittwochs, den 28. Juni 1747 den Liebhabern der Schönemann'schen Schaubühne zur Bezeigung der Hochachtung vorgestellet.“ „Dienstags, den 4. Juli 1747“ wurde dies Vorspiel wiederholt.
8. Der Ueberwinder wegen der Siege der Preussen, am 21. Juni 1745 zu Halle aufgeführt.
9. Der Sieg, ein Vater des Friedens und der Glückseligkeit, bey der feyerlichen Begehung des von Sr. Königl. Majest. in Preussen geschlossenen glorreichen Friedens, aufgeführt zu Breslau im Januar 1746.
10. Das beglückte Berlin, am 24. Januar 1744 in Berlin aufgeführt.

Dies letzte Vorspiel steht nicht in Löwens Ausgabe, doch wird Krügers Autorschaft durch einen Brief A. G. Uhlichs an Gottsched vom 12. Febr. 1744 aus Berlin bezeugt. Daselbst heisst es:[1]) Es folget auch hierbey ein Vorspiel von des König Geburts Tage. H. Krüger, der bey H. Schönemann und der Verfasser der Geistlichen auf dem Lande ist, hat ihn (sic!) verfertiget.“

Schütze schreibt in der Hamburger Theatergeschichte Krüger noch ein Vorspiel zu. Auf S. 277 erzählt er, dass Schönemann im September 1753 kurze Zeit in Hamburg war.[2]) Am 20. ward u. a. Krügers Vorspiel „das Glück der Komödie“ gegeben, „in welchem dem Hamburgischen Senat am Schlusse durch den Mund der Allegorie viel Verbindliches gesagt wird.“ 1753 war Krüger schon 3 Jahre tot. Es ist

[1]) Briefsammlung Gottscheds (Handschriftl. auf der Universitätsbibliothek in Leipzig).

[2]) In Wirklichkeit vom 18. August bis 12. Oktober.

unwahrscheinlich, dass dies Vorspiel aus seiner Feder stammt, besonders da in demselben auf Melanide, das Hauptstück des Abends, Bezug genommen wird.[1])

In den „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks“ (1747, Stück 13) von Cramer und Mylius wird der Verfasser des Vorspiels „Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst“ irrtümlicherweise für identisch mit dem der „Elisie“ und des „Unempfindlichen“ gehalten, die doch beide von Uhlich herrühren. Ebenda heisst es im 14. Stück über Uhlichs „faulen Bauer“: „Die Schreibart ist geradeso, wie in dem Unempfindlichen und in der mit den freyen Künsten verschwisterten Schauspielkunst.“

III. Lustspiele:

1. Die Geistlichen auf dem Lande. Ein Lustspiel in drey Handlungen, zu finden in der Frankfurter und Leipziger Michaelis-Messe 1743.
2. Der blinde Ehemann, ein Lustspiel von drey Handlungen.
3. Die Candidaten, oder, die Mittel zu einem Amte zu gelangen, ein Lustspiel in fünf Handlungen.
4. Der Teufel ein Bärenhäuter, ein Lustspiel von einer Handlung.
5. Herzog Michel, ein Lustspiel von einer Handlung.
6. Der glückliche Banquerotirer, ein Fragment eines Lustspiels.

IV. Uebersetzungen:

A. Sechs Schauspiele aus dem Französischen übersetzt. Braunschweig und Hamburg 1748. Dies ist der erste Band der Sammlung, die unter dem Namen „Schönemannsche Schaubühne“ bekannt ist, und von der im ganzen 6 Bände[2]) erschienen sind. Dieser erste Band enthält:

1. Oedip, ein Trauerspiel des Herrn von Voltaire.

[1]) S. Devrient, Schönemann S. 223.

[2]) In Gödeckes Grundriss III, 369 werden nur 4 Theile erwähnt, dagegen giebt Koberstein V, 295 6 Bände an. S. auch Devrient S. 232.

2. Die Schwärmerey, oder Mahomet der falsche Prophet, ein Trauerspiel des Herrn von Voltaire.
3. Der verehlichte Philosoph, ein Lustspiel des Herrn Destouches in Versen.
4. Der Spieler, ein Lustspiel des Herrn Renard.
5. Die Gratien, ein Lustspiel von einer Handlung.
6. Zeneide, ein Lustspiel von einer Handlung (aus dem Französischen des Herrn von Cahusac).

B. Die Übersetzung von 12 Lustspielen Marivaux', die unter folgendem Titel erschien: Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt. Hannover. Bey Joh. Adolph Gerckens sel. Witwe 1747. Zweiter Theil. Hannover, verlegts Johann Christoph Richter 1749.

Diese beiden Bände enthalten je 6 Stücke in folgender Ordnung:

1. Das Spiel der Liebe und des Zufalls (Le jeu de l'amour et du hasard).
2. Der Betrug der Liebe (La surprise de l'amour).
3. Der andere Betrug der Liebe (La deuxième surprise de l'amour).
4. Der durch die Liebe gewitzigte Harlequin (Arlequin poli par l'amour).
5. Die Sclaveninsel (L'île des esclaves).
6. Der Bauer mit der Erbschaft (L'héritier de village).
7. Die beyderseitige Unbeständigkeit (La double inconstance).
8. Das falsche Kammermädchen oder der gestrafte Betrüger (La fausse suivante ou le fourbe puni).
9. Der bekehrte Petitmaiter (Le petit-maitre corrigé).
10. Die Insel der Vernunft, oder die kleinen Leute (L'île de la raison ou les petits hommes).
11. Der unvermuthete Ausgang (Le dénoûment imprévu).
12. Die Wiedervereinigung der Liebesgötter (La réunion des amours).

Schröter und Thiele behaupten in ihrer Ausgabe der Hamburg. Dramaturgie S. 111, dass „Les fausses confidences" von Krüger (Wien 1756) übersetzt wären unter dem Titel „Die falschen Bedienten." In der Wiener Schaubühne 1765 steht ein Stück „Die falschen Bediente oder der bestrafte Betrüger," von Marivaux, übers. von G. A. O., das jedoch nicht mit „Les fausses confidences" identisch ist. Worauf S. und T. ihre Behauptung stützen, ist nicht angegeben. — Über eine Bearbeitung oder Übersetzung des „Orakels" von Krüger, die am 28. 10. 1751 von Schönemann in Schwerin aufgeführt wurde, konnte ich nichts feststellen. Von Saintfoix' „Orakel" waren schon zwei Übersetzungen vorhanden, die Gellert'sche und eine andere 1745 in Hamburg veröffentlichte. Die Bearbeitung im 6. Band der Schönemannschen Schaubühne ist, wie eine Vergleichung mit der von 1745 ergeben hat, nicht mit dieser identisch. Entweder hat Krüger auch noch die Übersetzung im 6. Band der Schönemannschen Schaubühne (s. Devrient Schönemann S. 194) verfasst, oder es wären in wenigen Jahren 4 Bearbeitungen des Saintfoixschen Lustspiels entstanden.

Gedichte.

An erster Stelle stehen 11 geistliche Lieder. Löwen berichtet, dass sie aus den Bemühungen Krügers, in die Seele seiner Schülerin Elisabeth Schönemann „eine tiefe Ehrfurcht gegen die allerheiligsten Pflichten unserer Religion zu pflanzen" entstanden sind. Vier davon sind Umdichtungen von Psalmen, des 23. 43. 64. und 141. Diese stellen sich als geschickte Paraphrasen des biblischen Grundtextes dar und heben sich vorteilhaft von den übrigen geistlichen Gedichten unseres Poeten ab. Krüger war nicht lyrisch veranlagt; daher ist es begreiflich, dass seiner Phantasie nur da, wo sie von aussen her Nahrung fand und angefeuert wurde, ein etwas höherer Flug gelang. Die Paraphrase des 23. Psalm darf wohl als

[illegible] bezeichnet worden, und aus ihr soll eine Strophe hier wiedergegeben werden:

Ich darf in finstern Thälern gehen;
Kein Unglück überrascht mich hier!
Ich wanke nicht auf steilen Höhen,
Denn du, mein Gott, stehst neben mir.
Wenn tausend beben, tausend fallen,
Lässt mein Vertraun von dir nicht ab;
Verrathen und verfolgt von allen,
Halt ich an dir mich, Gott, mein Stab!

Wenn dagegen dem Dichter die belebende Anregung fehlt, ist er nüchtern, trocken und langweilig.

Im allgemeinen lassen sich die geistlichen Lieder Krügers dem Gellertschen Kreise zuweisen, doch geht sein Rationalismus nicht so weit wie der Gellerts. Er betont nicht so sehr die reinethische Seite, preist nicht Tugend und Pflicht, wie es Gellert so häufig thut, hat aber mit ihm den verständig belehrenden Ton, die Reflexion gemein. Wir wissen ja durch Löwen, dass Krüger mit Gellert bekannt war; E. E. Koch behauptet sogar in seiner Geschichte des Kirchenlieds,[1]) allerdings ohne irgend welche Quellenangabe, dass Krüger wegen seiner Bescheidenheit und seines religiösen Sinnes von Gellert ungemein geschätzt wurde. Es ist also nicht zu verwundern, wenn sich Gellerts Einfluss bei Krüger bemerkbar macht. Auf zwei seiner Lieder, nämlich „Morgengedanken“ und „Abendgedanken“, hat wohl Brockes eingewirkt. Es wird darin der Dichter durch die Betrachtung der Natur zum Lob des Schöpfers angeregt, „Die Harmonie andächtiger Felder hebt meinen Geist zu Thabors Höhn,“ zu seinem Tempel wählt er Flur und Hain, von deren frommen Sängern lernt sein Herz ein Altar Gottes zu sein. Allerdings hat sich Krüger nicht zu einer ins Einzelne gehenden naturgeschichtlichen Beschreibung von Feld und Wald verirrt; trotzdem halte ich es für ziemlich unzweifelhaft, das er von Brockes Anregung erhalten hat.

---

[1]) III, S. 86.

Auf zwei besondere Eigenheiten unserer geistlichen Lieder möchte ich noch hinweisen. Der Dichter bewegt sich, wenn auch der Name Christi in seinen Liedern vorkommt, grösstenteils in der Auffassung des alten Testaments und besingt den rächenden Gott, „den Gott des schrecklichsten Gerichts“, der die Frevler in den Abgrund stürzen und ihre Macht zu Staub machen wird. Seine Poesie ist nicht heiter, er schaut nicht voll frohen Vertrauens zu Gott empor. Besonders bezeichnend hierfür ist das an 11. Stelle stehende Gedicht, welches den Titel „Die Strafgerechtigkeit Gottes“ trägt.

Dann kehrt in den geistlichen Liedern ein gewissermassen utilitarisches Princip immer wieder, eine Folge der oben erwähnten verstandesmässigen Reflexion. Es kann mir nur, so philosophirt Krüger, zum Nutzen gereichen, wenn ich Gott gehorche. Gegen seine Macht vermag ich nichts, doch die Pflichterfüllung wird mir gelohnt.

„Mein Herz denkt nimmer so vermessen,
Das es dich, Vater, trotzen kann.“
„Versündigt ich mich wohl mit Willen
An einem Gotte, der vergiebt?“
„Der die Erfüllung kleinster Pflichten
Als eine Wohlthat mir vergilt?“

So sucht der Dichter immer zu belehren und den Verstand zu überzeugen, den Geist erheben kann er nicht.

Diese religiösen Gesänge ermangeln völlig des speziell Kirchlichen, und es ist daher auffallend, dass einige von ihnen in Gesangbücher aufgenommen wurden. Darüber schreibt Heerwagen[1]): „Die meisten von diesen poetischen Schriften (i. e. Krügers) sind geistlichen und moralischen Inhalts, und zeigen von der Ehrfurcht des Verfassers gegen die Religion. Drey geistliche Lieder sind darauf in neue Gesangbücher eingerückt worden, davon dieses:

„Wie mächtig spricht in meiner Seele.“

---

[1]) Litteraturgesch. d. evang. Kirchenlieder d. alten, mittl. und neueren Zeit 1792. S. 271.

In G. F. Richters allgemeinem biographischen Lexikon alter und neuer geistlicher Liederdichter werden auch die Anfangsverse der beiden andern mitgeteilt. Es sind dies „Entfernet euch, unsel'ge Spötter" und „Der Herr des Guten ist mein Hirte." Zollikofer, ein Prediger an der evangelisch-reformirten Gemeinde in Leipzig hat in seinem 1766 herausgegebenen „Neuen Gesangbuch" zuerst geistliche Lieder von Krüger aufgenommen. In dieser Sammlung steht unter Nr. 286 „Entfernet euch, unsel'ge Spötter" mit dem Titel „Die Grösse des Christen," während der Krügersche nur lautet „Der Christ," und unter Nr. 287 „Der Trost der Christen: Wie mächtig spricht in meiner Seele," beide zu singen nach der Melodie: Die Tugend wird durchs Kreuz geübet. Dieselben zwei Lieder finden sich auch in der 7. Auflage des „Christlichen Gesangbuchs" Zürich 1807 unter Nr. 121 und 283. Ferner hat das „Neue Würtembergische Gesangbuch" unter Nr. 345 ein Lied von Krüger aufgenommen.

Begreiflich wird die Einreihung von Krügers Liedern in Kirchenliedersammlungen dann, wenn man bedenkt, wer den Anstoss dazu gab. Zollikofer, der Leipziger Kanzelredner, dem „die Gesänge beider protestantischer Confessionen grossenteils schlecht" dünkten, sah sich nach andern Liedern um, die er für eine Sammlung verwerten konnte. Da er in seinen Predigten einen philosophisch-didaktischen Zweck verfolgte, so waren ihm Gedichte von der religiösen Natur wie die Krügers, in denen er seine eigne Anschauung vertreten fand, willkommen, und so erklärt sich die Verwendung derselben zu einem Zweck, für den sie weder bestimmt noch geeignet sind.

Die weltlichen Gedichte Krügers lassen sich in drei Gattungen teilen, in philosophisch-didaktische, in Fabeln und in Epigramme. Zu der ersten Abteilung sind zu rechnen „Die Vernunft," „Ueber die Kühnheit der Schifffahrt," „Die Wissenschaften," „Die Tugend ist gesellschaftlich", „Dass ein beschwerliches und unruhiges Leben ein glückseliges Leben seyn könne."

Das philosophische Lehrgedicht ist vorzüglich von Haller gepflegt worden, und dessen Beispiel hat dann zahlreiche Nachahmer gefunden. Zu ihnen zählt Krüger. Dass er Hallers Gedichte kannte, ist bei ihrer grossen Verbreitung und unsers Dichters Bildung als sicher anzunehmen, geht aber auch aus einer Stelle seines Gedichts „Apollo und Minerva" hervor, wo Krüger ausruft:

„Ja, wenn wir alle Haller wären!
Ey seht doch! Der kann euch (die Musen) entbehren!
Er kann es, er ist Er."

Aus einem Vergleich der beiden Gedichte „Über die Ehre" und „Die Wissenschaften" dürfte sich die Beeinflussung Krügers durch Haller klarstellen lassen. Es werden da in unendlich langer Folge von Beispielen Bedeutung und Wert der Begriffe Ehre und Wissenschaft erörtert. Die Durchführung eines einheitlichen Gedankens ist keinem von beiden Dichtern gelungen. Entschädigt nun Haller wenigstens durch Glanz der Darstellung und Pathos der Sprache, so fallen bei unserm Autor auch diese Vorzüge gänzlich fort. Von Poesie oder poetischem Ausdruck ist in den endlosen Variationen des umfassenden Themas keine Spur zu finden, logische Gedankenentwicklung suchen wir vergebens, hier versagt seine ohnehin schon sehr geringe poetische Kraft vollständig. Im Einzelnen lässt sich übrigens Anlehnung an Haller nicht erweisen. Bemerkenswert für die Beziehungen der beiden Dichter erscheint jedoch auch der Umstand, dass Krüger ebenso wie Haller Vernunft und Tugend zu Vorwürfen von Gedichten gemacht hat. Auf die Bedeutung, welche das oben an letzter Stelle angeführte Gedicht dieser Gattung für Krügers Lebensgang hat, ist bereits (S. 6) hingewiesen worden.

Von Fabeln sind in der Ausgabe Löwens, der ja unter der Menge der poetischen und theatralischen Schriften Krügers, welche er in dessen Papieren gefunden, „nur diejenigen ausgewählet hat, die dem Geschmacke des Publici einigermassen würdig seyn können," nicht mehr als 3 vorhanden, und bei jeder scheint der Dichter ein anderes Vorbild vor Augen gehabt zu haben. Die eine, betitelt „Der Hase, ein Hofmann", ist entschieden aus der Lektüre Lafontaines hervorgegangen. Der Löwe lässt alle Tiere an seinen Hof

entbieten und verkündet, jedes soll seine Plumpheit ablegen und sich bei Todesstrafe „nach Hofmanier“ betragen. Der Hase glaubt diesem Befehl am besten nachzukommen, „wenn er sich jedes Knecht genannt, Und ja gesagt zu allen Fratzen.“ Da fragt ihn der Fuchs:

„Häschen soll ich Dich
Auf unsern Tisch zum Braten schlagen?
Ja, sprach das Häschen, weil es sich
Gewöhnt, zu allem Ja zu sagen.“

Die Moral:

„O möchte doch zu unserer Zeit
Auch jeder Jaherr also sterben!“

entspricht ganz Krügers Charakter.

Man vergleiche die Eingangsstrophe mit den Anfangsversen der Lafontaineschen Fabel „La Cour du Lion.“

„Der Löwe gab ein Gastgeboth
Und liess den Thieren in den Hölen
Bey seinem Zorn und ihrem Tod,
Dahin zu kommen, anbefehlen.“

„Sa Majesté lionne un jour voulut connaître
De quelles nations le Ciel l'avait fait maître.
Il manda donc par députés
Ses vassaux de toute nature.“

In eben dieser Fabel Lafontaines verfällt der Affe als „flatteur excessif“ der Tatze des Königs.

Sa sotte flatterie
Eut un mauvais succès, et fut encore punie.“

Die andere Fabel „Das Bild der Redlichkeit“ atmet mehr Gellertschen Geist. Der Bote Claus Nürenbergers, eines Bilderhändlers, hat alle Bilder verkauft, nur nicht das der Redlichkeit. „Vom Dutzend sind noch eilfe da!“ Doch das ist kein Wunder, jedes Bild hat seinen besonderen Käufer, aber „wer wird die Redlichkeit zur Schutzpatroninn machen?“

Das dritte hierhergehörige Gedicht „Apollo und Minerva“ trägt allegorischen Charakter und ist, wie gleich nachgewiesen werden soll, eine Nachahmung des ebenso betitelten Gedichts von Hagedorn. Dieses war „an den Verfasser der Trauerspiele: die Horatier und Timoleon,“ d. i. den Hamburger Kaufmann Behrmann gerichtet. Ersteres Trauerspiel war 1735 aufgeführt worden, Timoleon 1741 erschienen, also dürfte Hagedorns Widmung nicht allzulange nach Veröffentlichung des 2. Trauerspiels entstanden sein. Der Verfasser richtet an Behrmann die Aufforderung, auch weiterhin „in lehrenden Gedichten die deutschen Musen zu erfreun“ und will ihm in einer Fabel zeigen, wie es mit der Thorheit des Pöbels bestellt ist. Apollo und Minerva, einst aus dem Himmel verbannt, kommen auf die Erde. Jener verkauft als Arzt alle möglichen Heilmittel, diese dagegen „nahm Seelen in die Kur;“ ihre Mittel sollen allen Vorurteilen, dem Aberglauben, der Lügensucht u. a. abhelfen. Natürlich kommt niemand zu ihr, denn

„Wo wird die Weisheit Kranke finden?
Ein jeder hält sich schon für klug,
Bescheiden, liebreich, fromm genug.
Der Hochmuth hilft ihn bald zu Gründen.“

Diese sehr allgemeine Spitze hat Krüger in seiner Fassung für einen besonderen Fall geschärft. Er polemisirt gegen den Hanswurst, wie auch in einem seiner später zu betrachtenden Vorspiele. Das Gedicht ist in mehr als einer Hinsicht interessant. In der Einleitung klagt der Verfasser, dass zu den Dichtern jetzt so selten die Musen kämen, die doch ehedem wohl zum grossen Canitz gekommen wären. Mit einigem Stolz und voll Ironie fragt er:

„Ist Kanitz mehr, als ich?
Erhebt der nette Druck ihn etwan über mich?“

Damit soll wahrscheinlich auf die „Prachtausgabe“ von Canitz' Gedichten durch König angespielt werden.

Endlich aber sind Apollo und Minerva zu Erde gekommen, um zu entscheiden,

„Was von den Kindern dieser Erde,
Ob Thorheit, ob Vernunft mehr angebethet werde.“

Sie wollen sich Kostüme kaufen; da der Karneval nicht mehr fern ist, und jeder sich nach seiner Neigung kleiden will, ist das Hanswursthabit sehr begehrt, dagegen „war kein Käufer fast ums römische bemüht.“

Dieser Vers bedeutet einen kleinen Ausfall gegen Gottscheds Forderung der Kostümtreue.

„Kurz, endlich war der Kauf gethan,
Minerva zog den Held, Apoll Hanswursten an."

Auf dem Markt beginnen beide ihre Darstellungen. Minerva, die das tragische Schauspiel repräsentirt, heimst viel Lob ein.

„Doch nicht den mindesten Gewinn."
„Apoll hingegen machte Geld."

Sie kehren zum Olymp zurück.

„Minerva war mit Ruhm vergnügt,
Apollo mit dem Glücke."

Nun leiht der Dichter seiner eignen Ansicht Worte:

„Ich wenigstens mag nicht ohn' Ehre Crösus seyn;
Doch den betrübten Ruhm mag ich auch nicht erworben,
Bey welchem man muss Hungers sterben."

Die Schlussverse:

„Muss der sich nicht des Lebens schämen,
Den um Zayren kaum ein frostig Lob erhebt,
Wann er von dem Gespräch im Reich der Todten lebt?"

fordern eine kurze Erklärung. Mit dem Gespräch im Reich der Todten kann nur ein Theaterstück gemeint sein, denn sonst könnte in der vorhergehenden Zeile nicht Voltaires Zayre zum Vergleich herangezogen werden. Es soll zweifellos auf eine Komödie angespielt werden, die nach dem Fassmannschen Todtengespräche verfertigt wurde, und von der auch eine Aufführung Schönemanns am 24. Mai 1747 belegt ist. Die beiden angeführten Verse bedauern den Theaterprincipal, den kein Beifall belohnt, wenn ein Stück wie die Zayre gegeben wird, während eine alberne Posse volle Kassen bringt. Das Reich der Todten scheint Krügers ganz besondern Zorn erregt zu haben, da er sich noch zweimal, in der Vorrede zum ersten Band der Marivauxübersetzung und in dem Vorwort zum 1. Band der Schönemannschen Schaubühne, dagegen wendet.

Die wenigen Verse **Hagedorns** und **Krügers**, aus denen die Entlehnung seitens des letzteren hervorgeht, stelle ich hier zusammen:

Hagedorn: Man waget den Versuch, und baut im nächsten Orte
Zwo grosse Storgerbühnen auf.

Krüger: Sie gingen auf den Markt, wo man zwo Bühnen sah.

Hagedorn: Apollo machte fleissig Kunden,
Nur ihm warf man das Schnupftuch zu.

Krüger: Apoll hingegen machte Geld;
Es war fast eine halbe Welt,
Die sich um seinen Schauplatz fanden.
Die Tücher flogen ihm, auch selbst die seidnen, zu.
Mit Knoten, die sie gross und voller Reichthum banden.

Eine auffallende Übereinstimmung mit den oben citirten Schlussversen findet sich in der letzten Strophe des von I. A. Schlegel herrührenden[1]) Gedichts „Der Phönix" im 3. Band der Bremer Beiträge 1746—47 S. 499.[2])

„Ein deutsch Parterre das bey Schwänken,
An statt zu lachen, sich nur grämt;
Im Mündel klatschet, und sich schämt,
So wie die Gallerie, zu denken;
Das in dem Reich der Todten pfeift,
Vor Zorn aus dem Schmarotzer läuft,
Und Thränen, die es nicht ersticket,
Mit der Zayre gern vergiesst;
Das ist ein Phönix, der entzücket,
Nur Schade, dass es nirgends ist!"

In etwas günstigerem Licht als besonders in den philosophisch-didaktischen Gedichten zeigt sich unser Autor in den Epigrammen. Sie sind überaus harmlos und lassen sich mit denen eines Lessing an Prägnanz des Ausdrucks, Schlagfertigkeit und Treffsicherheit der Satire nicht entfernt vergleichen. Anspielungen auf bekannte Zeitgenossen finden sich nicht darin, fast ausschliesslich müssen die Schönen, zuweilen auch die Stutzer die Kosten des Spottes tragen.

Auch in dieser Dichtungsart glaube ich Hagedorns Ein-

---

1) Frdl. Mitteilung des Herrn Direktor Redlich in Hamburg.

2) Für die Chronologie ist das Datum deshalb wertlos, weil das Entstehungsjahr des Krügerschen Gedichtes im Dunkeln liegt. Aus inneren Gründen freilich steht mir fest, dass eher Krüger als I. A. Schlegel Veranlassung hatte sich auf das Theater zu beziehen.



fluss zu bemerken, dessen Sinngedichte häufig wie die Krügers anmuten. Man halte z. B. Stimmung und Ton in folgenden Epigrammen gegen einander:

L i n d o r v o n H a g e d o r n.

Du sagst, dass Lindor Daphnen küsst,
Allein du fehlest weit:
Denn kein verliebter Schäfer ist
So voll Bescheidenheit.
Finette, die dir widerspricht,
Macht beyder Unschuld kund:
Die schöne Daphne küsst er nicht;
Er küsst nur ihren Hund.

D a s R ä t h s e l v o n K r ü g e r.

Es küsset Filamor Melissen;
Sie lässet es geschehn, weil es die Mutter sieht;
Darauf will sie Alcindor küssen;
Jetzt wird sie roth, und flieht.
Wen liebt Melisse von den beyden?
Kannst du dies Räthsel nicht entscheiden,
So liebtest du noch nie, und schmecktest nie den Kuss,
Den keine Mutter sehen muss.

Bei Krügers gelehrter Erziehung wäre es seltsam, wenn sich nicht Beziehungen zur Antike aus seinen Gedichten ergäben. Zahlreich sind sie allerdings nicht. Nur in zwei Gedichten finden wir solche, in dem bereits besprochenen „Apollo und Minerva“ und in „Über die Kühnheit der Schiffahrt.“ Dieser Titel erinnert uns alsbald an Horaz I, 3: Sic te diva potens Cypri. Dieser Ode verdankt der Dichter wahrscheinlich die anregende Idee, denn Benutzung einzelner Gedanken und Ausdrücke ist nicht nachweisbar. Dagegen hat bei der Schlussstrophe eben dieses Gedichtes dem Dichter eine Stelle aus Virgils Aeneis I, 125 vorgeschwebt, was aus der Gegenüberstellung der in Frage kommenden Verse zur Evidenz hervorgeht.

„Neptun hört diese tollen Klagen,
Hebt sein bereiftes Haupt aus der verklagten Fluth;
Sein Thron sind Trümmer die ihn tragen,
Sein Dreyzack legt der Wellen Wuth.“

Virgil Aeneis I, 125 ff.
Neptunus — alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.
— — sed motos praestat componere fluctus.
— — non illi imperium pelagi saevomque tridentem
sed mihi sorte datum.

Die Verse:

„Nicht immer weise seyn
Ist einem Weisen keine Schande.“

aus „Apollo und Minerva“ sind leicht als freie Wiedergabe des Horazischen „dulcest desipere in loco“ erkennbar, und in demselben Gedicht nimmt der Dichter Bezug auf die antike Fabel ex sutore medicus, die erzählt, wie ein Schuster, da er mit der Ausübung seines Handwerks kein Glück hat, Arzt wird und sich nun grossen Zuspruchs erfreut.

„Sie gingen auf den Markt, wo man zwo Bühnen sah,
So wie sie solch ein Arzt erbauet,
Dem ein Vernünftger nicht die Schuh, ein Thor
das Leben anvertrauet.“

Gesondert von den andern Gedichten nenne ich „Ismene auf den Daphnis“ und „Daphnis auf Ismene.“ Das 2. Gedicht ist als „Parodie voriger Ode bezeichnet. Ismene klagt sich an, dass sie die Liebe des Daphnis kalt zurückgewiesen habe, während in der Antwort Daphnis sich glücklich preist, dass er in Folge der Weigerung Ismenens sich Sylvia zugewandt hat. Beide Gedichte entsprechen sich ganz genau in der Zahl der Strophen, Strophenbau, Versmass und Gegenüberstellung der Gedanken. Das Ganze ist nur eine Spielerei, die vielleicht den in den Bremer Beiträgen erschienenen Gedichten „Der verzweifelnde Schäfer“ und „Die mitleidige Schäferin, Parodie des verzweifelnden Schäfers“ [1]) ihre Entstehung zu verdanken hat. Zum Vergleich könnte auch Lessings 47. Ode des Anakreon und „Nachahmung dieser Ode“ (1751) herangezogen werden.

Es erübrigt noch einige Worte über Krügers V e r s -

[1]) Bremer Beitr. I, 99 und 611.

masse und Strophen zu sagen. Von den 11 geistlichen Liedern zeigen nicht weniger als 7 denselben Strophenbau, nämlich jedesmal 8 jambische Verse, immer mit 4 Hebungen; die Reimstellung ist abab cdcd. Es ist dies eine gebräuchliche Kirchenliederweise. Nur das Gedicht „Wider seine Feinde,“ nach dem 64. Psalm bearbeitet, hat 4taktige trochäische Verse, die andern sind in Jamben abgefasst und haben meist Verse mit 4 Hebungen oder Alexandriner. Die 3 philosophischen Lehrgedichte über Tugend, Vernunft und Wissenschaften sind sämtlich in ein und demselben Metrum gedichtet mit der Reimfolge ababccdeed. Die Verse sind jambisch, wieder mit 4 Hebungen, doch der vierte und letzte jeder Strophe sind Alexandriner, die, nicht nur von Krüger, gern in andere Verse eingefügt werden. „Apollo und Minerva“ ist in freien jambischen Versen mit unregelmässiger Folge geschrieben. Interessant ist, dass Krüger für das Gedicht „Die Strafgerechtigkeit Gottes“ einen Versuch in der sapphischen Strophe unternommen hat. Ob hier Hallers, der Alten oder Klopstocks Einfluss den Ausschlag gegeben, lässt sich nicht bestimmen, besonders deshalb weil wir die Zeit der Abfassung nicht kennen. Dies Metrum war jedenfalls in den vierziger Jahren noch ziemlich ungewöhnlich. 1729 dichtete Haller seine „Tugend“ in einem Metrum, welches sapphisch sein sollte; hatte er doch das Gedicht ursprünglich „Sapphische Ode“ betitelt. In der 11. Auflage der Gedichte fügte er die Anmerkung hinzu: „Damals war dieses Silbenmass etwas Ungewöhnlicheres als jetzt.“ Die drei ersten Verse seines sapphichen Metrums stellen fünffüssige Trochäen dar, haben also eine Silbe weniger als die entsprechenden Zeilen der antiken sapphischen Strophe. Der letzte adonische Vers hingegen ist so gebaut wie der der Alten. Krüger hält auch in den drei ersten Versen an der Silbenzahl des antiken Versmasses fest. Sie haben sämtlich 11 Silben und zeigen im allgemeinen jambischen Rythmus, doch ist der Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben ganz unregelmässig und entspricht weder dem von dem Altertum noch dem von Klopstock beobachteten Brauch.

Löwen erzählt, dass Krüger von seinen obengenannten Leipziger und Braunschweiger Freunden die Erlaubnis bekam, „einige von seinen Gedichten in die Sammlung vermischter Schriften einrücken zu lassen.“ Damit gemeint ist die „Sammlung Vermischter Schriften von den Verfassern der Bremischen neuen Beyträge Leipzig 1748—55.“ Im zweiten Band dieser Veröffentlichungen stehen folgende Gedichte unseres Verfassers:

S. 64 Ismene auf den Daphnis.

S. 67 Daphnis auf Ismene.

S. 63 Der Christ: Entfernet Euch u. s. w.

S. 251 Der Trost der Christen: Wie mächtig spricht in meiner Seele u. s. w. Ferner findet sich ein Gedicht Krügers in Ramlers Blumenlese (Band V, S. 402), doch hat der Herausgeber den Titel, der ursprünglich „Der befriedigte Wunsch“ lautete, umgewandelt in „Der ungleich befriedigte Wunsch.“

Vorspiele.

In den Vorspielen, die Krüger auf Schönemanns Anordnung verfertigte, wird bald der preussische oder irgend ein anderer Herrscher, bald die Stadt, in der die Truppe gerade spielte, verherrlicht.[1]) Erich Schmidt nennt sie in seinem Artikel über Krüger (Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 17, S. 230) Dutzendwaare. Dagegen lässt sich freilich kaum etwas einwenden, doch sind sie auch nicht schlechter als die zahlreichen andern Produkte derselben Art, wie sie damals an der Tagesordnung waren. Wenige Worte mögen über diese Vorspiele gestattet sein, die doch hier und da, wenn auch ihr poetischer Wert gleich Null ist, Bemerkungen enthalten, welche zur Charakteristik des Dichters dienen.

Das interessanteste Vorspiel ist „Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst, aufgeführt

[1]) A. Hagen, Geschichte d. Theaters in Preussen 1851 II S. 128: Schönemann gab dem Gebrauch mit den Vorspielen, in denen an den Patriotismus der Zuschauer gepocht wurde, um sich Eingang zu verschaffen, eine grandiose Ausdehnung.

...nigsberg im Jahre 1744, bey Gelegenheit der zweyten akademischen Jubelfeyer." Am 27. und 28. August feierte die Albertusuniversität das 200jährige Jubiläum ihrer Gründung. Schönemann hatte im Juli des Jahres 1744 in Königsberg Vorstellungen gegeben, zu derselben Zeit, wo Gottsched diesem seinem früheren Wohnort einen vierwöchentlichen Besuch abstattete.[1]) Sicher hat unser Dichter bei dieser Gelegenheit Gottscheds Bekanntschaft gemacht. Am 4. August begab sich Schönemann nach Danzig, brach aber seine Vorstellungen, da er in dieser Stadt keinen Erfolg hatte, Mitte September ab und kehrte nach Königsberg zurück. Nun erst veranstaltete er eine Vorstellung zu Ehren des Universitätsjubiläums, und zwar am 15. Oktober 1744, nachdem also die eigentliche Feier längst vorüber war. Damals führte er das erwähnte Vorspiel und Corneilles Polyeucte auf. Beweis hierfür ist der noch vorhandene Theaterzettel; auch findet sich in Krügers Vorspiel ein Hinweis auf das Hauptstück des Abends:

„Wenn Tempel und Altar von Tugendmustern lehren,
Die mehr als menschlich sind und Gott und Menschen ehren,
So ruft die Schauspielkunst sie aus der Gruft hervor:
Sie kommen, und ihr Glanz bezaubert Aug und Ohr.
Wer Polyeukten sieht und seines Schwähers Blösse,
Sieht hier des Staatsmanns Noth, dort eines Christen Grösse."

In einem Sammelband[2]) der Königsberger Universitätsbibliothek befindet sich der Theaterzettel jener Jubelvorstellung, den ich hier, so weit er sich auf das Vorspiel bezieht, zum Abdruck bringe.

Der Königlichen Preussischen Universität Königsberg
zu Ehren
Wird heute
Bei Gelegenheit
Ihrer zweyten Jubelfeyer
auf der
Von Ihrer Königl. Majest. in Preussen privilegirten Schönemannischen Schaubühne
Ein Vorspiel
unter dem Titel:

[1]) Gottl. Krause, Gottsched und Flottwell, Leipzig 1893, S. 50.
[2]) Sign. O. a. 61 Nr. 62.

Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst,
und nach demselben
Ein aus dem Französischen des Herrn P. Corneille übersetztes Trauerspiel,
Polyeuctes der Märtyrer
vorgestellet werden.
Personen im Vorspiele:

Apollo.	Der Eigensinn.
Die Weltweisheit.	Das Vorurtheil.
Die Dichtkunst.	Das Possenspiel.
Die übrigen freyen Künste.	Die Schauspielkunst.
Die Göttin Fama.	

Es folgt Personenverzeichnis und Inhalt des Trauerspiels, darauf die Bemerkung: „Das Vorspiel ist gedruckt zu bekommen". Um das Publikum recht zu spannen, werden auch die „Auszierungen" und besonders die „Chronodisticha" aufgezählt, die „vorne über der Decke und an den Seiten des Theaters" zu lesen sein werden. Am Schluss steht das Datum: „Donnerstags den 15. October."

Der Gedanke des Vorspiels ist kurz der, dass die Schauspielkunst, die bisher von dem Possenspiel, dem Eigensinn und dem Vorurteil unterdrückt und verfolgt war, nunmehr den übrigen freien Künsten gleich geachtet und in ihre Gemeinschaft aufgenommen wird. Krüger spielt darin auf gleichzeitige Ereignisse an, zeigt, wie die unterdrückte Schauspielkunst sich allmählich Geltung verschafft und findet auch, wo es am Platze ist, Worte der Bitterkeit und Ironie. So erzählt Löwen in seiner Geschichte des deutschen Theaters,[1]) „dass vor einigen 20 Jahren der präsidirende Bürgermeister einer gewissen berühmten Stadt den Puppenspielern und Kunstpferden, aber nicht der wohl eingerichteten Schönemann'schen Gesellschaft, die Freiheit zu spielen ertheilte. Der selige Krüger zielte auf diese Begebenheit in einem sehr schönen Vorspiele, vorzüglich in der Stelle, worin er die Fama von der Schauspielkunst sagen lässt:

„Da, wo die Weichsel fliesst,
Die sich, an Schiffen reich, durch freye Fluren giesst,
Da sah ich jüngst ein Weib an dem Gestade sitzen:
Die Schönheit konnte sie nicht vor den Feinden schützen.

[1]) Gesammelte Schriften, 4. Teil, Hamburg 1766, S. 56.



Die Unschuld mehrte nur der Frevler Raserey;
Die Grossmuth stand umsonst der Schönen Unschuld bey;
Die Feinde, die ihr auch den mindsten Platz nicht gönnten,
Versuchten, ob sie sie vom Ufer jagen könnten".

Wie Hagen in seiner preussischen Theatergeschichte bemerkt, war es Danzig, wo Schönemann die Erlaubnis zu spielen verweigert wurde, so dass er sich auf den nahgelegenen Grund in der Schidlitz auf bischöfliches Gebiet begeben musste.

An einer anderen Stelle rühmt sich das Possenspiel seines Einflusses und Ansehens bei den Thoren der Welt; da eifert Krüger gegen den Harlekin:

„Der Narr ist allemal der Nöthigste der Bühnen,
Der macht sie angenehm, der muss das Geld verdienen.
Das acht ich hoch, was mir mehr Geld, als Ruhm, verdient. — — —
Und hast du nichts gelernt, und geht dir nichts mehr an,
So ists ein Glück für dich, wenn noch dein Pferd was kann.
Kunstpferd und Harlekin, Hanswurst und Spadonisten,
Verdienen sich ihr Brod vor allen am gewissten".

Und weiter legt der Dichter voll bitterer Ironie dem Possenspiel die Worte in den Mund:

„O glaube, Staub und Schimpf, und was nur Brod erwirbt,
Ist besser als ein Ruhm, wobey man Hungers stirbt."

Gottscheds Verdiensten wird mit folgenden Versen, welche die Schauspielkunst spricht, Anerkennung gezollt:

„Doch als in Deutschland ich Gefahr zu fallen lief,
Erhob ein Preusse mich, der mich aus Frankreich rief,
Und deutsch erzog; ob gleich viel kritische Tyrannen
Den Anfang, weil er nicht vollkommen ist, verbannen;
Und mich verachten, nicht zu bessern sich bemühn.
So würde doch mein Glück auf deutschen Bühnen blühn,
Wenn jene, statt den Ruhm des Preussen zu verletzen,
Was er gegründet hat, sich wagten fortzusetzen;
— — — — — — — —
Und eines Landsmanns Witz aus pöbelhaftem Neid
Den Ruhm nicht raubeten, den ihm die Nachwelt weiht."

Schliesslich bemerkt die Schauspielkunst:

„Holt Deutschland seinen Witz nicht mehr aus fremder Welt,
Werd' ich mich mehr bemühn, dass er durch mich gefällt."

Darauf erwidert die Dichtkunst:

„Den Vorwurf will ich selbst von Deutschlands Schultern rücken;
Ich selbst will meinen Geist in seine Dichter schicken.
Der Uebersetzungsgeist, der meinen Geist vertreibt,
Sey glücklich, wenn er noch in Uebungsstücken bleibt."

Wer wird durch die beiden letzten Zeilen nicht an Schillers Verse erinnert:

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden;
Aus seiner Kunst spricht kein lebendger Geist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden."

Der Stellungnahme Krügers gegen den Harlekin und den Lobpreisungen von Gottscheds Verdiensten ist es wohl zuzuschreiben, dass dem Verfasser, von dessen „Landgeistlichen" Gottsched sicher nicht erbaut gewesen ist, trotzdem die hohe Ehre zu teil wurde, sein Vorspiel in die „deutsche Schaubühne" aufgenommen zu sehen. In der Vorrede zum 6. Bd.[1]) äussert sich Gottsched darüber:

„Weil noch eine Art von theatralischen Vorstellungen in meiner Sammlung fehlete, nämlich ein sogenanntes Vorspiel: so hab ich auch diesem Mangel abzuhelfen gesucht. Ich habe aber dazu dasjenige Stück gewählet, welches im nächstverflossenen Jahre, bey der Jubelfeyer der königsbergischen Akademie aufgeführt worden, theils, weil es an sich überaus wohl gerathen ist, theils weil es die Regeln der guten Schaubühne in vielen Stücken erläutert, theils, weil es mich derjenigen hohen Schule erinnert, wo ich 10 Jahre hintereinander meine Studien getrieben, und die ersten Belohnungen derselben erhalten habe: so dass es eine Art der Dankbarkeit gegen dieselbe anzuzeigen schien, wenn ich es hier einrückte."

Am 24. Dezember 1744 schrieb Schönemann aus Königsberg an Gottsched:

„Ich habe zugleich die Ehre, denenselben einige hiesige unsrer Arbeiten auf das Jubelfest und die Geburt des preussischen Prinzen und ein paar Gedichte zu überschicken".

Mit Bestimmtheit ist anzunehmen, dass das eben besprochene Vorspiel unter diesen „Arbeiten" war.

---

[1]) In Gödekes Grundriss (III, 360) ist dies Vorspiel bei der Inhaltsangabe des 6. Bds. nicht genannt.



Alle übrigen Vorspiele Krügers stehen sowohl in der Idee als in der Ausführung hinter der „Schauspielkunst" zurück. Folgende Recension, die, soviel ich weiss, noch unbekannt ist, trotzdem sie in der alten Rüdigerschen Zeitung steht, mag hier eine Stelle finden. Die Berlinische Privilegirte Zeitung vom 4. Januar 1749 berichtet im 2. Stück unter der Rubrik „Von gelehrten Sachen": „Hannover. Die Schönemannische deutsche theatralische Gesellschaft hat letzthin an dem Geburtsfeste des Königs von England allhier ein darauf verfertigtes Vorspiel vorgestellt. Es ist Herrmanns Wunsch betitelt, und auf 3 Bogen in folio gedruckt. So einen billigen Ruhm sich diese Gesellschaft durch die Regelmässigkeit ihrer Schaubühne, und durch die gute Wahl ihrer Stücke erlanget hat, so hat sie doch diesesmal sich nicht den besten Dichter erwählet. Herrmann, der alte deutsche Held, fragt in seiner sogenannten seligen Wohnung zween Druiden, ob es Deutschland noch wohl ergehe? Diese müssen, ihm antworten zu können, die Dichtkunst darum fragen. Diese entdecket ihnen, dass es ihm itzo, durch die Hülfe des Königs von England, wohl gehe: worauf sich der Tempel des Ruhms eröffnet, worinne die Ehrenmäler dieses Königs befindlich sind, deren Aufschriften Herrmann ablieset, und alsdenn mit einigen Lobeserhebungen beschliesset. Man sieht wohl, dass dieses kaum ein trockenes Gespräch, geschweige denn ein theatralisches Stück, worinnen einige Erfindung ist, genannt zu werden verdienet. Das beste daran ist, dass es kaum eine Viertelstunde kann gewähret haben: da hingegen die noch schlechtere Parisische Bluthochzeit[1]) den guten Geschmack fast 3 Stunden quälet." Über die Vorspiele im allgemeinen lässt nur die bereits citirte Besprechung in der Bibliothek d. sch. Wiss. ein Urteil laut werden, dahin gehend, dass die Vorspiele Krügers immer noch unter die erträglichsten auf der deutschen Schaubühne gehören.

---

[1]) Von Gottsched.

Lustspiele.

Auf dem Gebiet des Lustspiels liegt Krügers hauptsächliche Bedeutung. Das erste Lustspiel unsers Dichters, das, wie Lessing in der Dramaturgie[1]) hervorhebt, von Löwen in seine Ausgabe nicht aufgenommen wurde, ist das berüchtigte Stück „Die Geistlichen auf dem Lande", das 1743 anonym erschien. Da es sehr selten geworden ist, dürfte eine etwas ausführliche Inhaltsangabe am Platze sein.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen zwei Geistliche, Herr Muffel[2]) und Herr Tempelstolz, Prediger in zwei benachbarten Dörfern. Beide haben der Unthaten viele auf dem Kerbholz. Muffel hat mit seiner Haushälterin Kathrine sehr vertrauten Umgangs gepflogen, der nicht ohne Folgen geblieben ist. Der würdige Herr meint nun, dass es höchste Zeit sei, die Haushälterin an den Mann zu bringen, und hat seinen Hausknecht Peter dazu ausersehen, Vaterstelle bei dem zu erwartenden Sprössling zu vertreten. Doch dieser, ein gewitzigter Bursche, dankt für die Ehe, trotzdem der Pastor ihn besser behandeln, die Kosten der Hochzeit bestreiten und Kathrinen noch 100 Rthlr. zum Brautschatz geben will. Tempelstolz, der zweite Geistliche, war früher Armenschulmeister und hatte als solcher die Bekanntschaft der 65jährigen Frau Brigitte, der Witwe des Conrektors Andreas Punncktum, gemacht. Sie hatte ihm, um ihm zu einer Stelle zu verhelfen, 200 Thaler vorgestreckt. Zum Lohn dafür hatte er ihr die Ehe versprechen müssen. „Obwohl ihre Natur bereits längst erstorben war, so mochte sie es doch wenigstens recht gerne leiden, wenn er ihr die Hände drückte und die Backen so allerliebst streichelte und küsste." Er war ebenso feurig in seiner Liebe, „als wenn sie einige 40 Jahre jünger gewesen wäre." Als aber Tempelstolz die ersehnte Stelle wirklich erhalten, warf er Frau Brigitte zum Haus hinaus.

---

[1]) Stück 88.

[2]) Der Name Muffel findet sich noch einmal bei Krüger in dem Gedicht „Die Vernunft", Str. 3.

Diese zwei würdigen Herrn streben beide nach demselben Ziele. Fräulein Wilhelmine, die Tochter der Frau von Birkenhayn, soll die Frau eines von ihnen werden, obgleich sie bereits Herrn Wahmund, einem „philosophischen Liebhaber und ihrem gewesenen Lehrer," ihre Hand versprochen hat. Es ist den beiden Rivalen gelungen, Frau von Birkenhayn zu ihrem willenlosen Werkzeug zu machen. Diese ist eine erbitterte Feindin der Philosophen. Da ihre Tochter unter dieselben „gerathen" ist und sich „von der Weltweissheit ganz hat einnehmen lassen," so soll von den beiden Geistlichen derjenige sogleich „Verlöbniss mit ihr halten," der sie auf den rechten Weg zurückbringen kann. Bei diesem Versuch zeigen sich Muffel und Tempelstolz als krasse Ignoranten. Der Erstere jedoch, dem die grössere Unverschämtheit eigen ist, behauptet durch eine wirksame Beschwörung den unsauberen Geist aus dem Fräulein ausgetrieben zu haben. Ihm will denn in der That Frau v. Birkenhayn die Tochter geben. Der Bruder der Frau von B., Herr von Roseneck, hat inzwischen alles Mögliche versucht, um seine Schwester von ihrer thörichten Voreingenommenheit zu heilen, doch vergeblich. Da erscheinen als Helfer in der Not Peter und Frau Brigitte. Ersterer hat sich als Student verkleidet, giebt an, er habe in Halle Theologie getrieben, und bei dieser Gelegenheit wird die Unwissenheit der beiden Helden abermals scharf beleuchtet. Plötzlich wirft Peter die Maske ab und entdeckt Herrn Muffels Schandthaten. „Einen Strick her; ich bin verloren", schreit dieser und stürzt fort. Nunmehr glaubt Tempelstolz, da der Nebenbuhler aus dem Wege geräumt ist, dass ihm Wilhelminens Hand sicher sei. Jetzt aber tritt Brigitte auf, die sich an das Consistorium gewandt und den Bescheid gebracht hat, dass Tempelstolz sie sofort bei Strafe der Amtsentsetzung heiraten soll. Frau v. Birkenhayn sind endlich die Augen aufgethan; sie kann sich der Heirat ihrer Tochter mit Wahrmund nicht länger widersetzen. „Ich lerne nunmehr," so schliesst sie, „dass ich auch die abscheulichsten Laster, wenn ich sie bey Menschen suchen kan, auch gewiss bei den Geistlichen finden werde."

Die Autorschaft Krügers für die Landgeistlichen wird durch zwei zeitgenössische Zeugnisse beglaubigt. Einmal durch das bereits erwähnte Schreiben G. A. Uhlichs an Gottsched und ferner durch Lessings Vorwort[1]) zu den vermischten Schriften von Mylius, in dem es heisst: „Kurz vorher (nämlich ehe die „Ärzte" von Mylius erschienen) waren „Die Geistlichen auf dem Lande" zum Vorschein gekommen. Sie kennen dieses Stück: es hatte einen jungen Menschen zum Verfasser, der hier in Berlin noch auf Schulen war, der aber nach der Zeit bessere Ansprüche auf den Ruhm eines guten komischen Dichters der Welt vorlegte und selbst aus Liebe zur Bühne ein Schauspieler ward, nämlich den verstorbenen Herrn Krieger."

Die Entstehungszeit des Erstlingswerks unseres Dichters lässt sich nicht genau bestimmen. Lessings Angabe im 83. Stück der Dramaturgie, dass die „Geistlichen auf dem Lande" der erste dramatische Versuch Krügers wären, den er gewagt, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studirte, lässt sich nicht beweisen, ist vielmehr sehr unwahrscheinlich. Der Umstand, dass das Stück erst fünf Jahre nach Krügers Abgang von der Schule gedruckt wurde, ist sehr auffallend, wenn auch nicht ausschlaggebend. Aus dem Drama geht, wie ich weiter unten erweisen werde, klar hervor, dass Krüger erst durch die schlimmen Erfahrungen während seiner Studienzeit als Theologe und nach dem frühzeitigen Abschluss derselben, da er zum Warten und Hungern verdammt war, veranlasst wurde, seinem Groll in dieser bittern, hasserfüllten Satire Luft zu machen. Allerdings ist er dabei von dem Einfluss früherer dramatischer Erzeugnisse nicht frei geblieben, und es lässt sich deutlich die Einwirkung zweier Werke nachweisen. Das sind Molières „Tartuffe" und der Frau Gottsched „Pietisterey im Fischbeinrock."

Molière hat in seinem Lustspiel die Heuchler, im besondern die religiösen Heuchler gegeisselt, und den Anlass, seine Waffen gegen sie zu kehren, gaben ihm die Jesuiten. Sein

---

[1]) Berlin 1754.

Werk entsprang sozusagen aus einem aktuellen Bedürfnis. Weder bei Frau Gottsched noch bei Krüger liegt ein ähnlicher Grund vor. Die Komödie der Ersteren ist, wie bekannt, eine Nachahmung der „Femme Docteur ou la Théologie Janseniste tombée en Quenouille" von Bougeant und richtet ihre Spitze gegen die Pietisten. Dem Werke fehlt es also an Originalität. Denselben Vorwurf könnte man auch gegen Krüger erheben, doch in weit geringerem Grade. Vielleicht treffen wir das Richtige, wenn wir annehmen, dass die traurigen Erlebnisse auf der Universität dem Verfasser den Stoff zu seiner Satire geliefert haben, die allerdings ohne Molière und Frau Gottsched vielleicht gar nicht, oder doch ganz anders geschrieben worden wäre.

Um die Verwandtschaft der drei Dramen darzuthun, will ich die ihnen gemeinsamen Züge hervorheben. In allen handelt es sich darum, dass ein Heuchler in den Besitz eines Mädchens zu gelangen sucht, das reich mit irdischen Gütern gesegnet ist, sich aber bereits einem Freier versprochen hat. In der „Pietisterey" begehrt der Magister Scheinfromm das Mädchen zwar nicht für sich, sondern für einen Vetter, den Herrn von Muckersdorff, doch beansprucht er einen Teil von dem Vermögen als Lohn. Um zum Ziele zu gelangen, suchen und finden diese Heuchler den Beistand leichtgläubiger Menschen. Bei Molière unterstützen Madame Pernelle und ihr Sohn Orgon, also Grossmutter und Vater des umworbenen Mädchens, den Tartuffe, Frau Gottsched und Krüger weisen diese Rolle der Mutter zu.

Lüsternheit, Frechheit und Gier nach den Freuden der Tafel sind weitere Züge, die bei den Helden aller drei Dramen wiederkehren. Tartuffe empfindet fleischliche Lust nach Orgons Frau, seiner erhofften Schwiegermutter, doch erreicht er sein Ziel nicht. Frau Gottsched geht weiter. Gleich im ersten Auftritt des 1. Akts erzählt Cathrine, die Magd der Frau Glaubeleichtin, deren Tochter, Jungfer Luischen, von dem Betragen eines der Pietisten: „Glaubt sie wohl, dass Herr Magister Hängekopf mit mir schöne thut? und dass die Schuld nicht an ihm liegt, wenn ich keine handgreifliche Ketzerey begehe?" Diese handgreifliche Ketzerei wird von Herrn Magister Scheinfromm wirklich begangen. Im 4. Akt erfährt die theologische Betrachtung, in die sich die gelehrten Frauen und der genannte Magister vertieft haben, plötzlich eine heftige Unterbrechung durch Frau Ehrlichen, welche den Frauen mitteilt, wie der Herr Magister ihre Tochter „in der Reelgon enfermeret" hat. „De verflookte Keerl es dem Meeken allerly gottloss Tüg anmoden. Eck seh! se siht ut! se grient; eck frag er! Endlich kömm't herrut, wat Herr Scheinfromm vor een schöner Herr es."

Mit welchem Behagen und mit welcher Ausführlichkeit nun erst Krüger den Verlauf von Kathrinens Verführung durch Muffel erzählt, das lässt sich nicht wiedergeben. Er bringt das Opfer der Brunst Muffels auf die Bühne, und im Zwiegespräch mit dem Hausknecht Peter berichtet die Magd genau über den Hergang und die Listen, welche ihr Herr angewandt, um bei ihr seinen Willen durchzusetzen.

Tartuffes Verlangen nach den Freuden der Tafel schildert Molière in der 5. Scene des 1. Akts, da Orgon nach vorübergehender Abwesenheit wieder nach Hause kommt und sich nach aller Befinden erkundigt. Die Dienerin Dorine beschreibt die gastronomischen Leistungen des Helden. Schon sein Aeusseres legt Zeugnis davon ab, was sein Magen zu leisten vermag:

Il se porte à merveille,
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.

Auch Herr Scheinfromm ist kein Kostverächter. Die Magd Cathrine bringt Frau Glaubeleichtin die Nachricht (Akt I, 2), dass Scheinfromm in der Nacht unwohl gewesen sei, doch gehe es ihm augenblicklich wieder besser. „Wie ich kam, sass er eben mit zwey andern strengen heiligen Geistlichen bey einem guten Früh-Stücke."

Die beiden Geistlichen in Krügers Lustspiel huldigen besonders dem Trunk. Im ersten Auftritt des 1. Akts weist Peter die Vorwürfe Kathrinens wegen seines Trinkens mit den Worten zurück: „Was geht dir mein Trinken an? unsre

beyde Pastoren werden es nicht besser machen. Sie werden wohl den Prediger an die Wand henken, und sich als ein paar lustige Bauernknechte recht Petermässig betrincken." Weiter erzählt Kathrine von ihrem Herrn: „In seinem Gehirn hat er mehr Schnupftoback als Verstand. Die aufsteigenden Dünste von dem vielen Doppelbiere, und der Rauch vom Toback, haben ihm auch viel Platz weggenommen." In einer andern Scene (I, 4) bittet Muffel seinen Knecht, „ihn heimlich am Ermel zu zupfen, wenn ihn der Satan verführen sollte, ein Glas zu viel zu trinken".

Die allen drei Lustspielen gemeinsamen Züge dürften hiermit erschöpft sein. Indes finden sich bei Krüger noch weitere Beziehungen entweder zu Tartuffe oder zu der Pietisterey. Da Elmire Tartuffe ihre Bedenken wegen der Sündhaftigkeit seines Vorhabens äussert, sucht er sie mit den spitzfindigsten Gründen zu beschwichtigen:

> Le ciel défend, de vrai, certains contentements;
> Mais on trouve avec lui des accommodements.
> Selon divers besoins, il est une science
> D'étendre les liens de notre conscience,
> Et de rectifier le mal de l'action
> Avec la pureté de notre intention.
> — — —
> Je vous réponds de tout et prends le mal sur moi.

In ähnlicher Weise, allerdings weniger fein, lässt Krüger seine Geistlichen reden. Ihnen ist alles erlaubt. „Ein Geistlicher muss niemals Unrecht haben." (II, 10) „Die Predigerfrauen müssen schweigen und lügen können."

Elmire sucht Tartuffe mit seinen eigenen Waffen zu schlagen:

Mais comment consentir à ce que vous voulez, Sans offenser le ciel, dont toujours vous parlez? Ebenso möchte Kathrine Muffels böse Absichten vereiteln: „Ich suchte ihn auch theils durch Bitten, theils durch Anführung seiner eigenen Worte, davon abzubringen; aber vergebens. Er antwortete ganz trotzig: Ein Geistlicher könne nicht sündigen, sein Amt mache alle Schandthaten heilig. Überdem, fuhr er fort, so haben wir uns ja durch die eine Helfte der Betstunde zu unserm Vorhaben geheiliget, und wann ihr meinen Wunsch werdet erfüllet haben, so wollen wir in der andern Helfte der Betstunde alles wieder gut machen. Hier wurde ich endlich mehr von meiner Schwäche, als von der Stärke seiner falschen Beredsamkeit überwunden."

Da Peter Kathrine nicht heiraten will, bemüht sich Muffel seine Einwände zu entkräften: „Was ich gethan habe, schadet euch so wenig als ihr (Kathrine), weil Ich es gethan habe. Euer Gewissensscrupel ist von Wichtigkeit, Peter, doch wir Prediger wissen dergleichen zu heben." (I, 6).

Einem Geistlichen in der Stadt, der allerdings in dem Stück nicht auftritt, hat Krüger sogar den Namen von Molières Helden gegeben. Tempelstolz fragt Muffel, der ihm das Leben der Stadtpfarrer, welche übrigens den Landgeistlichen nichts nachgeben, schildert: „Kennen sie nicht den andächtigen Mann, den Herrn Tartüffe?" Hier weist also Krüger absichtlich und bewusst auf seine Vorlage hin.

Auch die „Pietisterey" enthält noch mehrfach Analogien mit Krügers Drama. Schon in der Wahl der Namen zeigt sich Ähnlichkeit. Frau Gottsched legt, wie bereits vor ihr geschehen, den Personen ihrer Dramen gern charakterisirende Namen bei. So finden wir in der „Pietisterey" Herrn Glaubeleicht, Herrn Wackermann, Herrn Magister Scheinfromm u. s. w. Auch Krüger hat in diesem seinem Erstlingswerk den beiden Geistlichen solche Namen gegeben und ebenso dem Lehrer Wilhelminens, Wahrmund. In seinen späteren Lustspielen thut er dies nicht mehr.

Der Magister Scheinfromm einerseits und Muffel und Tempelstolz anderseits sind grosse Ignoranten. Frau Glaubeleichtin, Frau Zanckenheimin und Frau Seuffzerin haben jede eine Erklärung der Wiedergeburt „die noch kein eintziger Theologus recht erklärt habe," aufgestellt. Scheinfromm soll den Streit, der deshalb unter den 3 Frauen entstanden ist, schlichten und erklären, welche recht hat. Da zeigt sich seine krasse Ignoranz. Die Definitionen kann er nicht verstehen, geschweige sie auf ihre Richtigkeit hin prüfen, deshalb giebt er allen dreien recht, jede soll bei ihrer Erklärung

bleiben. Wenn er irgendwelche gelehrte Bücher in seiner Bibliothek hat, so vermeint er schon, sie zu kennen; ja es genügt auch, wenn sie ein guter Freund besitzt.

Muffels und Tempelstolzens Unwissenheit ist sogar den Bedienten kein Geheimnis. „Die meisten Prediger wollen Geheimnisse haben," sagt Kathrine zu Peter; „in der That aber haben sie nur ein einziges, welches darin besteht, dass sie gar nichts wissen." Als Muffel hört, dass Frau v. Birkenhayn und ihr Bruder ankommen, bricht er in die Worte aus: „Der Henker, nun hab ich noch nicht drauf studiert, wie ich sie bewillkomen muss." Tempelstolz ist nur durch Frau Brigittens Hülfe zu Amt und Würden gelangt. Der Versuch, den beide Geistlichen unternehmen, Wilhelmine von der Schädlichkeit der Philosophie zu überzeugen, schlägt in Folge ihrer Unwissenheit vollständig fehl. Noch mehr tritt diese in der 12. Scene des 3. Akts zu Tage, wo der verkleidete Peter sich als Student der Theologie aus Halle vorstellt.

Bei der Gottschedin will die gekränkte Frau Ehrlichen Gerechtigkeit für den ihrer Tochter angethanen Schimpf beim Consistorium suchen. „Ach meine Frau", sagt Scheinfromm zu ihr, als sie dessen Gemeinheiten kund gethan, „geht doch, und lasst uns zufrieden." „Wat?", schreit die Frau alsdann, „Eck war ju nich to freden laten; stracks kaamt met my vor't Consistorien. Kaamt met my; eck segg't ju; or eck kratz ju de Ogen ut." Ebenso wendet sich Frau Brigitte an das Consistorium, und wir wissen bereits, welchen Bescheid sie erhielt.

Krügers Anlehnung an die „Pietisterey" tritt besonders in der 5. Scene des 2. Akts hervor, die ganz nach dem Vorbild einer Scene bei Frau Gottsched angelegt ist. Frau Glaubeleichtin fordert ihren ungläubigen Schwager Wackermann auf, doch einmal ihre Versammlungen zu besuchen, damit er sieht, ob sie ihre Theologie verstehen. „Potz tausend," erwidert Wackermann, „das will ich thun. Die wackeren Orthodoxen werden gewiss von euch nicht verschonet werden, und Gott weiss, wie es dem armen Fechten und Wernsdorffen[1]) gehen

[1]) Namen hervorragender Orthodoxen.

wird." Als Frau Glaubeleichtin diese verruchten Namen hört, fällt sie in Ohnmacht. Ihre Magd Cathrine erweckt sie wieder zum Leben, indem sie ihr ins Ohr schreit: „Tauler! Gnade! Wiedergeburt! Der innere Funke! Die geistliche Salbung! Der innere Mensch! Der heilige Jacob Böhme."

Dieser Scene entspricht die folgende in den „Geistlichen." Herr von Roseneck hat seiner Schwester gestanden, dass ihre Tochter ihren früheren Lehrer Wahrmund, den Philosophen, liebt. Bei dem Gedanken, dass ihr Kind einen Philosophen heiraten soll, wird Frau v. Birkenhayn von Entsetzen erfasst, sie sieht ihre Tochter schon in der Hölle brennen, sie glaubt den Teufel leibhaftig vor sich zu erblicken und verliert die Besinnung. Schnell kommen Muffel und Tempelstolz als Helfer in der Not und bringen durch Vorlesen von Segenssprüchen und Singen von Liedern die Ohnmächtige wieder zu sich.

Hiermit wären die Hauptbeziehungen von Krügers Lustspiel zu seinen beiden Vorbildern festgestellt. Dass noch weitere Einflüsse gewirkt haben, ist kaum anzunehmen. Noch verdient erwähnt zu werden, dass der Name Muffel an die Satire Joh. Simon Buchkas erinnert, die 1731 unter dem Titel „Muffel der Neue Heilige" erschien. Sicherlich hat Krüger den Namen ihr entnommen. Über das Wort Muffel giebt Buchka selbst in den später erschienenen „Evangelischen Busstränen"[1]) folgende Erklärung: „Neukirch gab mir Gelegenheit, warum ich vielmehr diesen (Namen) als einen andern wählte. Denn in seiner sechsten Satyre, welche sich in den Hankischen Gedichten[2]) S. 210 befindet, steht dieses Wort etliche zwanzig mal. Der Anfang lautet schon so:

Wie lange wird mir doch in Leipzig hier die Zeit,
Sprach Muffel voller Angst in seiner Einsamkeit.

Es ist auch eine Französische Schrift bekannt, die den Tittel Oufle führet. Versetzt man die Buchstaben, so heisst es le fou, ein Thor, ein Phantast. Und so wird auch dieser

[1]) Leipzig und Bayreuth 1740.
[2]) G. B. Hanke, Weltliche Gedichte 1727.

zosen drucken für Monsieur oft mit dem Anfangsbuchstaben M. aus. Daher ist es glaublich, dass der deutsche Muffel bey den Poeten nichts anders als M. Oufle heisse."

Es lässt sich aus den „Geistlichen auf dem Lande" beweisen, dass der Verfasser eigne Erlebnisse und Erfahrungen, die er nur während seiner Studienzeit gemacht haben kann, darin verwertet, wodurch sich das Stück um so lebensvoller, wirksamer und interessanter gestaltet. Darin erinnert er an Christian Reuter, der ebenfalls seine Studentenerfahrungen in seinen Lustspielen dargestellt hat. Muffel und Herr Tartüffe haben, wie ja auch Krüger in Halle, und zwar „auf dem Waysenhause" studirt. Auch Peter tritt als verkleideter Student aus Halle auf. In vielen Unthaten, welche von den Geistlichen erzählt werden, müssen wir Anspielungen auf wirkliche Vorkommnisse vermuten. In der „Pietisterey" findet sich derselbe Zug. „Nachts soll in einer übel berüchtigten Vorstadt von Königsberg ein Geistlicher aufgegriffen worden sein, den man anfangs für einen Priester aus dem Löbenicht gehalten habe, der dann aber als Einer aus dem Collegio Fridericiano ermittelt worden sei. Mit Recht vermutet August Hagen, dass hier auf ein tatsächliches Ereigniss angespielt werde[1])."

Dass wir Grund haben, bei Krüger dasselbe anzunehmen, beweist vor allem folgende Stelle. Herr von Roseneck richtet an Wahrmund die Frage, „warum doch in dem geistlichen Stande, welchem von dem Pöbel die grösste Ehre erwiesen wird, die meiste Unwissenheit und die grösten Laster herrschen." „Vielleicht", erwidert Wahrmund, „kan ich ihrer Neubegierde genug thun, weil ich Schulen und Academien, als die Pflanzgärten dieser Leute, mehr, als sie, besucht habe. — — — — Ein seichtes, schläfriges und lasterhaftes Gemüthe wählet den geistlichen Stand, weil es sich zu keinem andern so brauchbar befindet. Wird ja ein aufgeweckter Kopf zuweilen durch Dürftigkeit genöthiget, diesen Stand zu erwählen, so muss er schon ein Glückskind seyn, wenn und nicht unverschämt seyn kan, so muss er oftmals sein Vorhaben fahren lassen, und lieber ein Soldat oder Comödiant, als ein Prediger werden." Es ist leicht begreiflich, dass Krüger in seinem Groll über seine fehlgeschlagene Laufbahn sich zu solchen persönlichen Bemerkungen hinreissen liess. Ja es liegt der Gedanke nahe, dass zur Figur des Wahrmund der Verfasser selbst Modell gestanden hat, wie auch später zum Hermann in den „Candidaten," wo es noch deutlicher zu Tage tritt.

Somit dürfen wir Lessings Behauptung, die „Geistlichen" seien schon auf dem Grauen Kloster verfasst, kaum irgend welche Bedeutung beimessen.

Mit der Veröffentlichung seiner Satire erregte Krüger grosses Aufsehen und natürlich auch grossen Anstoss. „Die Geistlichen auf dem Lande" wurden verboten; sie teilten das Schicksal der „Pietisterey," die man ebenfalls zu unterdrücken suchte.[1]) Beide Stücke erschienen anonym, die Verfasser hielten sich im Verborgenen. In der zeitgenössischen Presse wird, soweit sie mir zugänglich gewesen ist, des Krügerschen Lustspiels selten und dann nur mit wenig Worten gedacht. Weder in der Vossischen noch in der Spenerschen Zeitung findet sich die Anzeige, dass es in den Buchläden zu haben ist, und man darf daraus schliessen, dass es mit dem Verbot seine Richtigkeit gehabt hat. Werden doch die „Ärzte" von Mylius, die getreue Nachahmung der Geistlichen, daselbst mehrfach angezeigt und auch ausführlich besprochen.

Nachstehend gebe ich zwei kurze zeitgenössische Urteile über die „Geistlichen" wieder, in denen ein richtiger Kern enthalten ist. Die erste steht im 172. Stück des Hamburgischen Correspondenten vom 26. Oktober 1743:

„Wir wollten mit dem Verfasser in etwas zufrieden seyn, wenn dieses Lustspiel die Aufschrift hätte: Der Geistliche auf dem Lande. Behüte der Himmel! nicht alle Geistlichen leben so wie sein Herr Muffel und sein Mitbruder Herr Tempelstolz. Man siehet wol, der Verfasser hat eine vorgefallene Begebenheit auf die

---

[1]) P. Schlenther, Frau Gottsched S. 145.

[1]) Vergl. Blätter für litterarische Unterhaltung 1847 Nr. 298.



Schaubühne bringen wollen. Allein was gehet dieses andern rechtschaffenen Predigern auf dem Lande an."

Einen ähnlichen Tadel äussern die „Göttingischen Zeitungen von Gelehrten Sachen" im 94. Stück des Jahrgangs 1743:

„Es mag dieses Lustspiel eine wahre Geschichte, oder etwas erdichtetes zu Grunde haben, so sind wir der Meynung, dass der unbenannte Verfasser das Lächerliche, welches er bey einigen ungeschickten Landpriestern vorstellet, zu weit getrieben habe. Ob wir nun zwar nicht leugnen wollen, dass zuweilen sich auch bey der Geistlichkeit auf dem Lande solche Begebenheiten zutragen, dass es heissen möchte: difficile est satyram non scribere: so hätte doch der Verfasser sein satyrisches Salz sparsamer anbringen müssen."

Zunächst muss nun einer Gegen- und Ergänzungsschrift zu Krügers Lustspiel gedacht werden, die ein Jahr nach diesem erschien und den Titel führt: „Verbesserungen und Zusätze des Lustspiels Die Geistlichen auf dem Lande in zweien Handlungen samt dessen Nachspiel. Zu finden in der Frankfurter und Leipziger Michaelmesse. 1744." Dies überaus matte Machwerk setzt sich die Verherrlichung der von Krüger so sehr geschmähten Geistlichen zum Ziel. Der Pastor Treulieb besitzt alle die Tugenden, die Muffel und Tempelstolz abgehen. Diesmal werden die unsauberen Thaten, ohne die es nun einmal nicht geht, von Rechtsgelehrten begangen. Der Amtmann Haferstroh quält sein Weib Duldeviel derart, dass sie sich von ihm scheiden lässt, und er kann jetzt sein unsauberes Verhältnis zu Frau Schickdich, dem Weibe des Schulzen Gutheiss, desto ungestörter fortsetzen. Ferner versucht er durch Kniffe aller Art für den des Ehebruchs angeklagten Bauer Kalbskopf ein freisprechendes Urteil zu erwirken. Im zweiten Akt wird u. a. der Junker Honeycomb von Kohlstengel eingeführt, der mit seinem Prediger im Streit liegt, weil dieser seinen Umgang mit einem liederlichen Weibsbild dem Consistorium angezeigt hat. Zu diesen Ehrenmännern sollen der Pastor Treulieb und sein Weib Tugendhold in wohlthuenden Gegensatz treten. Besonders der zweite Akt wird mit Diskussionen über alle möglichen Themen ausgefüllt; von Handlung ist kaum die Rede, wie denn allerdings das Stück im Gegensatz zu den Geistlichen gar nicht für die Bühne gedacht ist. Bei Gelegenheit dieser Diskussionen kommt die bei dem Amtmann Haferstroh versammelte Gesellschaft auch auf Krügers Lustspiel zu sprechen. Ein junger Rechtsgelehrter, Espritfort, nennt es ein sinnreiches Lustspiel, worauf Treulieb erwidert: „Es müssen sich auch Personen von höherem Stande gefallen lassen, ihre Handlungen auf das sorgfältigste gehässig und verdächtig gemachet zu sehn. Solche Beurtheilungen fliessen gemeiniglich aus einem neidischen und unzufriedenen Gemüthe her, und bringen ihrem Urheber wenig Nutzen." Der Pastor hebt darauf einige Fehler hervor, die der Verfasser in der Charakteristik der Personen begangen habe, besonders schlecht aber seien die Prediger weggekommen, denen kein vernünftiges Wort in den Mund gelegt und deren Bild vollständig verzeichnet sei. Auf den Einwurf des Amtmann Haferstroh, dass die Absicht des Verfassers nicht so strafbar wäre, da er nach seinen eigenen Worten eine billige Hochachtung gegen alle rechtschaffenen Lehrer trage und nur das Lächerliche an einigen vorstellen wolle, entgegnet Treulieb: „So geneigt ich anfangs war, solches zu glauben, so unmöglich wird es mir, da in der ganzen Schrift nichts als Bitterkeit gegen den ganzen Stand herrschet und hervor leuchtet. Sie können es mir, meine Herren, eben nicht leugnen, dass man nicht solte in allen Ständen Beispiele finden von Personen, an welchen man etwas unanständiges und lächerliches antrift. Würden sie es mir aber wohl zu gute halten können, wenn ich solches allgemein machete, und einem ieden insbesondere damit anschwärzen wolte?" In seinem weiteren Verlauf enthält das Gespräch noch eine interessante Wendung. Die am Kaffeetisch sitzenden Frauen kritisiren unter andern auch das gegen Gottsched gerichtete „Vorspiel" von Rost, und Frau Duldeviel nennt es „ein Buch mit aufgewecktem aber gar zu bitterem Geiste geschrieben." Frau Tugendhold stimmt dem bei. „Ich habe es," sagt sie, „mehr als einmal durchgelesen, und belustige mich auch noch, an dem Erhabenen, Sinnreichen und Zierlichen darinn. Mich dünket, Frau Amtmannin, solche Leute müssen wir auch haben, die dem Hochmuthe und Eigensinne

etwas Einhalt thun: bedenken sie, wie weit würde derselbe gehn? D u l d e v i e l. Ich halte es dem Verfasser zu gute, wenn er sich mit der Madame G. ihrem Baron, und anderen Schwachheiten, etwas zu gute thut. Mich dünket aber auch, dass er gar zu viele Liebe für die bekannte Neuberin hat."

Diese „Zusätze" schliessen mit einem Nachspiel, in welchem dem Junker von Kohlstengel und dem Amtmann Haferstroh der Prozess gemacht wird.

Ferner enthält die Schrift ein Vorwort, das an irgend einen „Hochwohlgeborenen Gnädigen Herrn" gerichtet ist und dessen Urteil über Krügers Werk preist, denn man könne wenig Geschmack an einer Ausführung finden, „an welcher man nichts als Bitterkeit und Hass, vermischet mit den niederträchtigsten Dingen, wahrnehmen kann." Nach diesem Vorwort steht eine „Nöthige Erinnerung an den Verfasser des Lustspieles," in der dieselben Ausstellungen an den „Geistlichen" gemacht werden, die nachher Treulieb hervorhebt. Den Schluss des ganzen Werks macht eine Nachschrift, die so beginnt: „So eben läuft die betrübte Nachricht ein, dass der Verfasser des Lustspieles, mein im Leben liebgewesener Freund, an einem kalten Fieber, gestorben sey." Geboren 1712 zu Jacobsburg habe er viele öffentliche Schulen besucht, sich dann der Gottesgelehrtheit und schliesslich seiner Gesundheit wegen der Rechtsgelehrtheit gewidmet. Seine Schriften lägen noch verborgen, doch habe er sich durch das bekannte Lustspiel, woran er zwei Jahre unermüdlich gearbeitet habe, verewigt. Es handelt sich hier zweifellos um eine Mystifikation, die verschleiern soll, dass der Verfasser selbst Geistlicher ist und somit pro domo redet.

Die Frage, ob die „Zusätze und Verbesserungen" aus Krügers Feder stammen, welche Cosack[1]) zu bejahen geneigt ist, muss ich durchaus verneinen. Gegen Krügers Autorschaft spricht der Stil, der von dem der „Landgeistlichen" völlig abweicht, ferner der Umstand, dass dies zweite Werk nicht dramatisch angelegt, nicht für die Bühne gedacht ist. Entscheidend

[1]) Materialien z. Hamb. Dram. 2. Aufl. S. 374 ff.

für diese Frage ist folgende Stelle in der „Nöthigen Erinnerung an den Verfasser des Lustspieles" (der „Geistlichen a. d. Lande"): „Ist es möglich, ihren eigenen Stamm und Ursprung so zu schänden? können Sie ohne eigene Beleidigung so vielen rechtschaffenen Leuten, auf eine so gehässige Art, wehe thun, und des Pfluges so bald vergessen, woran sie doch ehemals selbst Hand an legten, und darum verliessen, weil Sie sich zu schwach befunden? Dies wusste ich wohl, dass man wenig daran einbüssen werde." Soll man annehmen, dass Krüger solche beleidigenden Worte an sich selbst gerichtet hat?

Dass in diesen „Verbesserungen und Zusätzen" für Rosts Vorspiel gegen Gottsched Partei genommen wird, erregt auch grosses Bedenken und spricht gegen Krügers Verfasserschaft. Das Stück segelt ja allerdings unter anonymer Flagge: aber bei dem offenen, ehrlichen Charakter Krügers wird es schwer zu glauben, dass er gerade zu jener Zeit, wo er zweifellos Gottscheds Bekanntschaft gemacht und in dem oben erwähnten Königsberger Jubelvorspiel sein Lob gesungen hatte, einen so heimtückischen Streich gegen den damals noch ziemlich mächtigen Diktator geführt hätte.

Jördens giebt auch an, dass die „Zusätze" nicht von Krüger stammen, und Ebeling sagt im 3. Bande seiner Geschichte der komischen Literatur: „Ein Ungenannter suchte es (das Stück „Die Geistlichen") in der witzlosen Replik abzustrafen: Verbesserungen und Zusätze."

Danzel äussert sich über diese Frage in seinem Buch über Gottsched anders als in seiner Lessingbiographie. Dort sagt er[1]), es stehe nicht ganz fest, „dass die Zusätze zu den Geistlichen auf dem Lande von Krüger selbst herrühren, denn hier wird 1744 für das berüchtigte Rostsche „Vorspiel" gegen Gottsched Partei genommen." Dagegen heisst es in dem Werk über Lessing:[2]) „Krüger hatte wegen dieses Stückes (die Geistlichen) Anfechtungen zu bestehen, da schrieb er Zusätze zu den Geistlichen auf dem Lande in einigen Scenen,

[1]) Danzel, Gottsched S. 166.
[2]) Danzel, Lessing (1849) I, S. 186.

welche die Tendenz haben auszusprechen, nicht alle Geistlichen seien so schlimm."

Wir wenden uns nun zu den Nachahmungen, die durch Krügers Satire hervorgerufen worden sind. Die erste ist das Lustspiel „die Ärzte" von Mylius, 1745 erschienen. Bekannt ist die Vorrede Lessings zu Mylius' Schriften und sein Urteil über dessen Lustspiel. Wir erfahren daraus, dass die günstige Aufnahme, die die „Geistlichen" bei dem Publikum gefunden hatten, einen spekulativen Buchhändler veranlasste, Mylius um die Verfertigung eines ähnlichen Lustspiels anzugehen, in dem er jedoch den Ärztestand „Musterung passiren lassen sollte."

Eine kurze Inhaltsangabe des selten gewordenen Myliusschen Stücks wird genügen, die verblüffende Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu zeigen. Wie bei Krüger zwei Theologen, so stehen hier zwei Ärzte im Mittelpunkt der Handlung, Doktor Pillifex und Doktor Recept. Signifikante Namen hat also auch Mylius gewählt. Die beiden Ärzte haben es verstanden sich bei Frau Vielgutin, deren Gemahl, ein reicher Kaufmann, sich schon seit einer Anzahl von Jahren auf einer Weltreise befindet, in uneingeschränkte Gunst zu setzen, und behandeln sie à la malade imaginaire mit Pillen, Pulvern, Clystiren u. s. w. Wie Muffel seine Haushälterin, so hat Recept Dorchen, der Frau Vielgutin Köchin, überredet ihm zu Willen zu sein. Das Verhältnis ist ebenfalls nicht ohne Folgen geblieben, und Mylius überbietet sein Vorbild noch, indem er Dorchen in hochschwangerem Zustand auf der Bühne erscheinen lässt. Pillifex und Recept bewerben sich um die Hand „Luisgens", der Tochter der Frau Vielgutin. Natürlich ist das Vermögen die Hauptsache. Sie finden Unterstützung bei der Mutter, aber nicht den Beifall der Tochter, die vielmehr in Damon verliebt ist. Dieser ist ebenfalls Mediziner, giebt sich aber, da Luisgen vor Ärzten grossen Abscheu hat, als Juristen aus. Wie bei Krüger demjenigen der beiden Geistlichen die Braut gehören soll, der aus ihr den unsaubern Geist austreibt, so soll der Doktor Luisgens Hand erhalten, welcher die Köchin von ihrer vermeintlichen Krankheit befreit. Der eine der beiden Ärzte erklärt nämlich, sie habe Wassersucht. Zusammen setzen sie einen Contrakt auf, worin sie die Abmachung treffen, sich in das Geld und das Mädchen zu teilen. „Welchergestalt aber eigentlich der Herr D. Pillifex nach Gelde, und der Herr D. Recept eigentlich nach Schönheit freyet: als wollen sich Contrahenten hiermit dahin verglichen haben, dass, wenn der Herr D. Recept Luisgen zur Ehe bekommen sollte, könnte, oder möchte, er dem Herrn D. Pillifex drey Viertheil von dem Heirathsgute, nebst dem Usufructu von dem übrigen, auf Zeit Lebens abzutreten, auch, ihm, dem Herrn D. Pillifex, die Helfte von allem, was er künftig von der Frau Vielgutin pro labore ac stupro bekommen wird, abzugeben, gehalten sein soll: dagegen, wenn der Herr D. Pillifex Jungfer Luisgen zur Ehe bekommen sollte, soll er gehalten seyn, dem Herrn D. Recept den Usufructum ihres Leibes, so oft, als es ihm, dem Herrn D. Recept gefällig seyn wird, zu verstatten, und nach Befinden und auf ergangene Requisition, ihn so wohl bei seiner Frau zu Hause allein zu lassen, oder sie auch zu ihm ins Haus zu schicken."

Durch dieses Schriftstück, das in Frau Vielguts Hände gelangt, und durch den Umstand, dass Dorchen von ihrem „dicken Bauche" befreit und von einem Kind entbunden wird, dessen Vater zu nennen sie sich nicht scheut, wird Frau Vielgut von ihrer Vorliebe für die Ärzte geheilt. Sie hat jetzt nichts mehr gegen die Heirat ihrer Tochter mit Damon, der sich übrigens auf den Rat Luisgens der Mutter gegenüber als das, was er wirklich war, nämlich als Arzt ausgegeben hatte, einzuwenden. Die Tochter muss natürlich ihrem Gelübde, keinen Arzt heiraten zu wollen, untreu werden. Zum Schluss kommt Herr Vielgut von seiner Reise unerwartet zurück, und es stellt sich alsdann heraus, dass Damon der Sohn eines seiner Freunde ist, mit dem er vor fünf Jahren die Verheiratung der Kinder verabredet hatte.

Wie man sieht, sucht Mylius an Gemeinheit und Rohheit Krüger zu überbieten. Anderseits nimmt er seiner Satire etwas an Schärfe, indem er Ärzte durch einen Arzt,



der einen erfreulichen Gegensatz zu den beiden Übelthätern bildet, entlarven lässt. Die letzten Worte Luisgens lauten: „Ich sehe nun, dass es, wie in allen Lebensarten und Ständen, also auch unter den Ärzten, zwar viel Thoren, aber auch vernünftige Leute giebt.“ Mylius hat aus der Lektion, die die „Verbesserungen und Zusätze zu den Geistlichen auf dem Lande“ geben wollten, Nutzen gezogen. Kritik und Apologie sind in seinem Lustspiel vereint.

Zwei Jahre nach den „Ärzten“ erschien ein anderes satirisches Schauspiel, auf welches ebenfalls die „Geistlichen“ unverkennbaren Einfluss ausgeübt haben. Es ist betitelt „Die Klägliche“ und wurde in Hamburg 1747 gedruckt[1]). Verfasser ist Gottlieb Fuchs (1720—99), der durch seine „Gedichte eines Bauernsohnes“ bekannt geworden ist. Jördens sagt über das Lustspiel im 1. Bd. seines Lexikons: „Er (Fuchs) soll dies persönliche Possenspiel auf der Schule in Freiburg geschrieben, und sich dadurch viele Verdriesslichkeiten zugezogen haben.“ Fuchs war auf der Schule in Freiburg von etwa 1738—44. Ob die „Klägliche“ wirklich zu dieser Zeit entstand, muss dahingestellt bleiben. Wie das Stück in seiner Entstehungsgeschichte Ähnlichkeit mit Krügers „Geistlichen“ zeigt, so auch in Anlage und Durchführung. Frau Dittrichin, eine immer kläglich thuende, abergläubische Frau möchte ihre Tochter Charlotte mit Herrn Geldlieb, dem Vetter und Nebenbuhler des von der Tochter begünstigten Liebhabers Leander verheiraten. Auch ein Pedant, Magister Holzwurm, bewirbt sich um Charlotte, doch der ist nicht einmal der Mutter genehm. Geldlieb ist, wie schon sein Name sagt, ein Geizhals von der allerschmutzigsten Sorte, der es nur auf das Geld der Frau Dittrichin abgesehen hat. Magister Holzwurm versucht, vermöge seiner vortrefflichen lateinischen Kenntnisse sein Ziel zu erreichen. Also gegen die Geizhälse und pedantischen Schulmeister richtet sich diese Satire, deren Verfasser wohl auch persönliche Erfahrungen dabei

[1]) Dieses Lustspiel scheint sehr selten zu sein. H. Kurz kennt es nicht; in Gödekes Grundriss IV, S. 124 ist das Jahr des Erscheinens unrichtig (1746 statt 47). Ein Exemplar befindet sich in Berlin.

verwendet haben mag. Die Lösung wird ganz ähnlich wie in Molières „Les Femmes savantes“ dadurch herbeigeführt, dass der Frau Dittrichin angeblich ihr Geld gestohlen wird, worauf der enttäuschte Geldlieb seinem Nebenbuhler Leander das Feld räumt.

Ein weiteres dramatisches Produkt, das wiederum unter Krügers Einfluss steht, erschien 1753 zu Hamburg unter dem Titel „Die Advokaten.“ Wir kennen dies Lustspiel seinem Inhalt nach nur aus einer Recension Lessings; es scheint allen Herausgebern von Lessings Schriften unbekannt und also wol verschollen zu sein. Im 25. Stück der Berlinischen privilegirten Zeitung vom 26. Februar 1754 kritisirt Lessing das Stück, indem er das von den „Landgeistlichen“ und „Ärzten“ Gesagte zum Teil wiederholt.

Ich komme zu dem letzten Lustspiel, von dem sich nachweisen lässt, dass es durch Krüger beeinflusst ist, nämlich zu Chr. F. Weisses „Poeten nach der Mode,“ die 1751 für Kochs Bühne verfasst wurden. Die satirischen Beziehungen auf die unmittelbare Gegenwart treten hier zum Greifen deutlich hervor: Die Dichter Dunkel und Reimreich bewerben sich um Henriette, die Tochter des reichen Kaufmanns Schwindel. In Dunkels Person ist ein Anhänger Bodmers und der Seraphiker, in der Person Reimreichs ein Gottschedianer persiflirt.[1]) Der Vater begünstigt den Gottschedianer, die Mutter ist von Bodmer eingenommen. Sie haben dem „Renthsekretär“ Palmer schon früher ihre Tochter zugesagt, doch über die neuen Bewerber vergessen sie das gegebene Wort. Der Diener Palmers spielt eine dem Peter in den „Geistlichen“ sehr ähnliche Rolle. Die Entscheidung erfolgt schliesslich in der Weise, dass Palmer sich aufs Versemachen in Dunkels und Reimreichs Manier legt, wodurch er sowohl den Vater als auch die Mutter für sich gewinnt.

Zwischen den „Geistlichen auf dem Lande“ und der nächsten grösseren dramatischen Produktion Krügers schei-

[1]) In seiner Selbstbiographie sagt Weisse (S. 25), dass er neben den Gottschedianern und den elenden Nachahmern Bodmers auch die Klopstocks habe treffen wollen.

nen mehrere Jahren zu liegen, während deren er wohl besonders Übersetzungen und Vorspiele verfasst hat. Es lässt sich nicht feststellen, welches Lustspiel zunächst entstanden ist, ob „der blinde Ehemann", oder „die Candidaten." In Löwens Ausgabe von Krügers Schriften steht der „blinde Ehemann" an erster Stelle unter den Lustspielen mit dem Vermerk, dass er zuerst am 8. Juli 1747 in Hamburg aufgeführt worden sei. Diese Angabe ist falsch. Der 8. Juli fiel in jenem Jahr auf einen Sonnabend, an dem damals überhaupt nicht gespielt wurde. Überhaupt ist, wie die vollständig vorhandenen Theaterzettel Schönemanns auf der Hamburger Stadtbibliothek beweisen, der „blinde Ehemann" 1747 in Hamburg nicht gegeben worden. Gedruckt ist dies Lustspiel zuerst[1]) im 5. Bd. der Schönemannschen Schaubühne 1751. Nicht unerwähnt bleiben darf folgende Angabe in Schmids Chronologie des deutschen Theaters:[2]) „Krüger gab den zweiten Theil seines Marivaux heraus. Doch noch merkwürdiger ist sein „blinder Ehemann," ein Lustspiel in 3 Aufzügen, welches in diesem Jahr (1749) ausgearbeitet, dann in der Schönemannschen Schaubühne gedruckt, aber erst 1757[3]) von der Schönemannschen Gesellschaft aufgeführt worden, nachdem es vorher schon fast alle deutschen Truppen gespielt hatten." Unbedingten Glauben braucht man diesen Angaben nicht zu schenken. Aus dem Jahre 1750 berichtet dieselbe Chronologie: „Koch in Leipzig konnte fast nur Stücke in italienischem Geschmack geben. Doch kam noch 1750 unter andern der blinde Ehemann auf die Bühne."

---

1) Auf den Theaterzetteln ist häufig vermerkt, dass das aufzuführende Stück gedruckt zu bekommen ist. Ein Sammelband der Hamburger Stadtbibliothek (SCa Vol. VII) enthält Einzeldrucke des „Teufels ein Bärenhäuter," der „Candidaten" und des „Herzogs Michel." Sie stimmen bis auf ganz geringfügige Änderungen mit der Fassung in Löwens Ausgabe überein, sind sämtlich sine autore l. et a. erschienen, und ich vermute, dass wir hier erste Drucke vor uns haben.

2) S. 142.

3) In seinem Nekrolog dagegen giebt Schmid 1751 an (I, 272).

Der Inhalt dieses Feenmärchens ist folgender: Die Fee Oglyvia, „die Fey der Elemente, und die Beschützerinn des jungfräulichen Wohlstandes," ist von ihrem Gatten, dem einzigen Sterblichen, den sie liebte, betrogen worden. Er hat ihr die Treue nicht bewahrt, sondern mit Orlane den Astrobal gezeugt, nachdem seiner Ehe mit Oglyvia der Prinz entsprossen war. Aus Rache hat dann Oglyvia über das Kind, noch ehe es geboren, Blindheit verhängt. „Allein," so erzählt sie selbst, „dieses ist das ewige Gesetz des Verhängnisses über uns; so bald wir die Macht, die es uns Unsterblichen gegeben hat, zu einer niederträchtigen Rache misbrauchen, so verwandeln sich unsere Reizungen, mit welchen wir uneingeschränkt über die Sterblichen herrschen, in die abscheulichsten Züge und die Bosheit stösst uns aus der Gesellschaft der Göttinnen zu den Furien hinunter." Als die Fee in dem Tempel des Schicksals reuevoll um Aufhebung des Fluches und Zurückerstattung ihrer Schönheit gebeten hat, ist ihr die Antwort zu teil geworden: „Wenn das Unglück deines Sohnes den Astrobal zum glückseligsten Ehemanne gemacht haben wird, so wird deine Hässlichkeit von deinem Gesichte fallen, wie der Schnee vor dem Sonnenstrahle zerschmilzt." Der Sohn der Fee, der Prinz, ist Beherrscher einer einsamen Insel.[1]) Sein Unglück besteht nun darin, dass er Laura, die Frau des blinden Astrobal, liebt, jedoch keine Erhörung findet. Marottin, der Abgesandte der Fee, treibt den Prinzen auf ihren Befehl zu immer erneutem Liebeswerben an, ja, um dessen Worten noch mehr Nachdruck zu geben, erscheint sie selbst, doch die Tugend Lauras triumphiert, und so ist Astrobal der glückseligste Ehemann. Die Fee Oglyvia erhält ihre frühere Schönheit wieder und Astrobal wird sehend. Laura wird zur Belohnung ihrer Beständigkeit zur Fee der Erde und zur Beschützerin der verleumdeten Tugend gemacht. Im Gegensatz zu der tugendhaften Laura steht ihre Schwester Florine, die mit ihrem Manne Crispin,

---

1) Auch Marivaux verlegt den Schauplatz wiederholt auf eine Insel.

dem Stallmeister des Prinzen, und Marottin, dem sich stumm stellenden Kammerdiener des Prinzen, ihrem Geliebten, für den komischen Teil dieses sogenannten Lustspiels aufzukommen hat.

Den Stoff zu dem „blinden Ehemann“ hat Krüger höchstwahrscheinlich aus einer Erzählung geschöpft, welche schildert, wie ein blinder Mann durch das Thun seines Weibes sehend wird. Allerdings ist ein grosser Unterschied zwischen dieser Erzählung und der Fabel des „blinden Ehemanns“ zu bemerken. Bei Krüger sehen wir eine tugendhafte Frau, deren treue Liebe dem Werben des Verführers erfolgreich widersteht, und die so ihrem Mann wieder zu seinem Augenlicht verhilft. In der Quelle dagegen wird der Mann wieder sehend, damit er Zeuge der Untreue seines Weibes sein kann. Dennoch dürfte kaum ein Zweifel obwalten, dass diese Erzählung Krügers Vorlage ist.

Der Stoff von dem „blinden Mann und seiner Frau“ hat recht zahlreiche Bearbeitungen gefunden, deren älteste, soweit bekannt, in den Fabeln des Adolphus (1315) zu finden ist. Sie ist wohl Chaucer das Vorbild für „Marchantes Tale“ in den Canterbury-Erzählungen gewesen. Ein Mann ist blind geworden, seine Frau möchte einem andern ihre Gunst gönnen. Ihr Geliebter soll auf einen grossen Birnbaum im Garten steigen. Als dann die Frau mit ihrem Mann in den Garten kommt, äussert sie Verlangen nach den schönen Früchten und erklettert, unterstützt von ihrem Mann, auf dessen Rücken sie tritt, den Baum. In diesem Augenblick giebt Pluto, der mit Proserpina zusieht, dem Mann das Augenlicht wieder, doch findet die treulose Frau, wie Proserpina vorausgesagt hatte, schnell eine Ausrede.

> I have you holpen on both your eyen blinde,
> Up peril of my soule, I shal nat lien,
> As me was taught to helpen with your eyen,
> Was nothing better for to make you see,
> Than strogle with a man upon a tree:
> God wod, I did it in ful good entent.

Nach Chaucer dichtete Pope seine Erzählung „January and May.“ Im Chaucerjahrbuch (2. series 7 S. 177) sind

fünf Versionen desselben Stoffes mitgeteilt. Desgleichen enthalten „Le Novelle antiche dei codici Panciatichiano Palatino etc.“ ed. Biagi, Firenze 1880 auf S. 199 eine Fassung derselben Geschichte, die sich mit Chaucers Wiedergabe deckt, nur stehen an Stelle Plutos und Proserpinas Gott und Petrus. Das aber haben alle Versionen gemeinsam: immer ist es ein Birnbaum, auf welchem sich die Frau und ihr Geliebter treffen. Verwandt mit den aufgeführten Erzählungen ist die 9. Geschichte des 7. Tages in Boccaccios Decamerone und Lafontaines Conte „La Gageure des trois Commères.“

Diese Geschichte, welche in der Literatur fremder Völker sehr häufig behandelt worden ist, war auch in Deutschland nicht unbekannt. In Bernhart Hertzogs Schwanksammlung „Schiltwacht“ (zuerst 1560 erschienen) steht auf Blatt Mva eine Erzählung „Von einem blinden Mann und seinem Weibe,“ worin ohne jede weitere Ausschmückung die Handlung kurz wiedergegeben wird.[1]) Der blinde Mann sitzt mit seiner Frau im Garten, wo ein „grosser lustiger Birnbaum“ steht, die Frau bittet auf den Baum steigen zu dürfen, damit sie die Birnen kosten könne. Ein Jüngling aber war schon vorher hinaufgestiegen, „und theten beyde mit fleiss die Dienste Veneris vollbringen.“ Der Mann, der den Baum umklammert hatte, damit niemand seinem weibe nahen könne, merkt den Betrug und fleht Jupiter an, er möge ihm sein Augenlicht wieder schenken. Seine Bitte wird erhört, die Frau macht dann dieselbe Ausrede wie in „the Marchantes Tale“.

Diese Erzählung Bernhart Hertzogs wurde 1588 von Joachim Glockenthon in Verse gebracht. Der übereinstimmende Gang der Handlung und die zum Teil identischen Ausdrücke beweisen, dass Hertzog die Vorlage für Glockenthon gewesen ist. Das Gedicht steht in einer Dresdener Handschrift, M 5, S. 349—350; ich lasse es hier folgen:

---

[1]) Ich verdanke den Hinweis auf diese Erzählung und auf das weiter unten folgende Gedicht Glockenthons der grossen Freundlichkeit des Herrn Dr. Joh. Bolte in Berlin.

Der blind man mit dem schönen weib.

In der gesang weis Römers.
1588, 8 juni. Joachim Glockenthon.

1.

Ein blinder mann der hete gar ein schönes weib,
Die het er lieb, besorget ires stoltzen leib,
Darum det er sie gar fleissig verwarten;
Idoch war der frauen gemüt von im gar weit.
5 Nicht lang hernach begabe es sich auf ein zeit,
Das sie eins tag spatzierten in ein garten.
Das weib saget zu irem man:
‚Wie steht hierinn so gar ein schöner baume
Und hencken so schon biren dran!
10 Ich sahe den baum zu nachte im traume.‘
Er sprach: ‘steig hinauf so du wilt!
Thu nach deinem lust bieren genug brechen,
Auf das dein lust werde gestilt!‘
Das ward ganz wol zu muth der argen frechen,
15 Vnd stig auff disem baum fürwar.
Der blind man det vmb fangen
Denn baum mit seinen armen zwar,
Das ganz vnd gar
Keiner steigen solt zu ir dar.
20 Er wartet mit verlangen.

2.

Doch het sie einen vor beschiden auf denn baum;
Zu dem sie stig, er erwartet irer mit raum,
Empfing sie vnd thet sich wol an sie reiben
Vnd bauet das rauche erterich Veneris,
25 Mit seiner schaufel gar dief grube er gewis.
Sie weret sich, wolt gwalt mit gwalt verdreiben.
Das merckte vnden am baum der blind,
Weil er sich von irem werck thet erschüten.
Er sprach mit lauter stim geschwind:
30 ‚Ich vermeinet deiner gar wol zu hüten,
So ist bei dir ein ehbrecher,
O du vil böses vnd schentliches weibe.
Ich klag es dem got Jupiter
Vnd bitt in, das er mein blindheit vertreibe,
35 Auf das ich den buler seh fein.‘
Von stund an thet er sehen,
Hub auf seine augen alein
Vnd sahe sein
Weib bei einem jüngeling gmein —
40 Bald det sie zu im jehen:

3.

‚Mein mann, hör mich vnd seie aler sorgen frei!
Du weist, das ich grosses gelt gab für artzenei,
Das doch nicht half. Ich bat die göter eben,
Das sie dir wider geben solten dein gesicht.
45 Do erschin mir der got Mercurius vnd spricht:
Thu alhie nach meinen worten darneben
Vnd verbringe on ale scham
Die werck der götin Veneris so gute
Mit einem jüngeling mit nam!
50 So wirt dein mann widerum wolgemutte
Gesehend klar, lauter vnd rein.
Weliches ich gar willig det verbringen.
Darvon hastu das gesicht dein
Widerum bekumen (merck aller dingen)
55 Darum danck denn göteren ser
Für alle güt vnd gunste!‘
Also stillet sie in nun mer,
Darauss so ler,
Wenn ein weib nit bedencht [?] ir e[r],
60 So ist die hut vmbsunste.

Eine jüngere Bearbeitung des blinden Mannes und seiner Frau, die sich jedoch nicht auf deutsches Vorbild stützt[1]), ist die bekannte Episode von Gangolf und Rosette im 6. Gesang von Wielands Oberon.

---

[1]) Vgl. M. Koch, das Quellenverhältnis von Wielands Oberon. Marb. 1880 S. 55 ff.

Wie hat nun Krüger den Stoff für sein Lustspiel umgestaltet? Zunächst lag der Gedanke nahe, eine höhere Macht in das Stück einzuführen, da dem blinden Mann nur durch Hülfe einer solchen das Augenlicht plötzlich wiedergegeben werden konnte. Was war nun natürlicher als nach dem Vorbild der zahlreichen französischen Feenmärchen und Dramen eine Fee in den Rahmen des Lustspiels aufzunehmen? Alsdann war es nötig, die Handlung, die für ein ausgedehnteres Drama zu einfach war, zu erweitern. Anstatt eines Paares treten ihrer zwei auf. Einmal sehen wir eine schlimme, leichtfertige Frau, Florine, die ihren Mann Krispin hintergeht; in erfreulichem Gegensatze zu ihr steht die tugendhafte Laura, deren Standhaftigkeit und Liebe zu Astrobal belohnt wird, indem die Fee diesen von seiner Blindheit befreit.

Die Einwirkung der Franzosen beschränkt sich nicht auf Benutzung des Feenmotivs, auch Krispin ist von ihnen herübergenommen. Wenn ferner im letzten Auftritt des 1. Akts Marottin mit Florine in Gegenwart ihres Mannes liebkost, ohne dass dieser es gewahr wird, so weckt das die Erinnerung an eine ganz gleich angelegte Szene in Molières „George Dandin" (II, 9).

Der Birnbaum, der, worauf schon verwiesen wurde, in allen Versionen des Stoffes wiederkehrt, fehlt auch bei Krüger nicht. Im 7. Auftritt des 1. Akts fordert Krispin, der nicht will, dass Florine allein im Garten ist, seine Frau auf, nach Hause zu gehen. Darauf erwidert sie: „Ich will nicht mehr lange hier bleiben. Ich warte nur noch auf etwas. Da oben auf dem grossen Birnbaum habe ich eben einer artigen Begebenheit mit zwey Vögelchen zugesehen, und ich bin neugierig das Ende abzuwarten."[1])

Die zeitgenössische Kritik hebt einstimmig hervor, dass

---

[1]) Im Augenblick der Drucklegung erfahre ich durch Herrn J. Bolte, dass Varnhagen in der Anglia 7, Anzeiger S. 155 Ursprung und Verbreitung obigen Stoffes in der Weltliteratur untersucht hat. Meine Ausführungen über Krügers Lustspiel werden dadurch nicht berührt. Hertzogs wie Glockenthons Bearbeitungen sind V. nicht bekannt.

hier zum ersten Mal ein Feenmärchen dramatisch behandelt worden ist, und ferner wird betont, dass zum ersten Mal in einem deutschen Original der Krispin auf der Bühne vorkommt. Indessen erscheint Krispin, der in zahlreichen französischen Komödien und deutschen Nachahmungen[1]) Träger der Handlung ist, bei Krüger in einer ganz anderen Rolle. In den französischen Lustspielen ist er immer die komische Person, gewöhnlich ein unverschämter Bedienter, der die Intrigue einfädelt und ausführt. In dem „blinden Ehemann" ist von dem Typus nichts erhalten, nur der Name ist geblieben. Hier spielt er lediglich die komische Figur des Ehemanns, dem von seiner Frau Hörner aufgesetzt werden, und der in den moralisirenden Ton des Ganzen Heiterkeit und Abwechslung bringt.

Wie der Krispintypus geschaffen worden ist, erfahren wir aus einem „Schreiben" aus dem Jahre 1770[2]), worin die Vorstellungen der Wäserschen Schauspielgesellschaft ungünstig beurteilt werden.

„Den 6. Januar (1770) sah ich den so oft gesehenen blinden Ehemann. Sie als der Herausgeber von Krügers Schriften sollen Richter seyn, ob die Feerey nicht zu viel Unwahrscheinlichkeit in die Handlung gebracht hat. — — —

Bey Gelegenheit dieses Stücks möchte ich wohl ihre Gedanken von dem Krispine wissen. Ist es nicht besonders, dass dieser gerade die einzige characteristische Person ist, die wir noch auf unsern Bühnen dulden, da sie doch weit fremder und seltner als Harlekin ist? Krispin war Anfangs wie Frontin, Trufaldin, Geront, Leander, Valer, Isabelle, Pas-

---

[1]) Z. B. Lesage, Crispin rival de son maitre 1707; Hauteroche, Crispin médecin; Romanus, Crispin als Vater 1756.

[2]) „Über die Leipziger Bühne an Herrn J. F. Löwen zu Rostock. Dresden 1770", unterzeichnet „Siegmund von Schweigerhausen"; dahinter birgt sich der bekannte Literarhistoriker C. H. Schmid, wie ein „Sendschreiben an den Herrn Professor Schmid in Giessen" (1. Nummer der „Logen", Berlin und Leipzig 1772) beweist. Es wird ihm darin u. a. vorgehalten, dass er der Herr von Schweigerhausen sei, der zuerst für, später aber gegen die Wäsersche Gesellschaft geschrieben habe.



quin, Angelika ein blosser Theatername. Der Schauspieler Remond Poisson, der im Jahre 1690 starb, erhub ihn zuerst zu einer characteristischen Karrikatur. Er dachte sich eigentlich einen Stallmeister[1]) darunter, daher sein plumpes Wesen, die grossen Handschuhe, der ungeheure Stossdegen u. s. f. Doch gab er ihm zugleich das drolligte seines Stiefbruders des Scapin, und daher auch den schwarzen Scapinshabit. Sehr lustig wuste der Erfinder, bey dieser Gelegenheit zwey seiner Naturfehler zu wesentlichen Stücken dieses Characters zu machen. Weil Poisson keine Waden hatte, so spielte er in Stiefeletten, weil er von Natur stammelte, so stammeln noch jetzt alle französischen Krispine. Wie muss Krispin gespielt werden? Wie eine Art von Sancho. Wie ward er diesmal gespielt? Davon schweige ich gern." (S. 60.)

Hiermit deckt sich zum Teil, was Flögel-Ebeling über den Typus des Krispin in der Geschichte des Groteskkomischen sagt. In der Bibliothek der schönen Wissenschaften, wo Löwens Ausgabe von Krügers Schriften angezeigt wurde,[2]) heisst es über den „blinden Ehemann": „Wenn hin und wieder die Stellungen nicht wahrscheinlich genug eingeleitet oder einige Scenen nicht lebhaft genug dialogirt sind, (wir wollen von dem Unwahrscheinlichen, das in der Fabel liegt, nicht reden) so muss man sich allezeit erinnern, dass dieses die ersten Versuche des Dichters gewesen."

Diesem Lustspiel Krügers wurde, wie auch den „Candidaten" und dem „Teufel ein Bärenhäuter", die Ehre einer Bearbeitung zu Teil. J. F. Jünger machte 1784, also etwa 35 Jahre, nachdem es verfasst war, eine Operette daraus.[3]) Der Bearbeiter musste natürlich für seinen Zweck erhebliche Kürzungen vornehmen, doch wird die Handlung dadurch nicht berührt, und wir müssen ihm das Zeugnis ausstellen, dass er die Umschmelzung mit anerkennenswertem Geschick vorge-

[1]) In der That ist im „blinden Ehemann" Krispin Stallmeister des Prinzen.

[2]) Lpz. 1763. im 2. Stück des 10. Bds. S. 240.

[3]) Der blinde Ehemann. Operette in zwey Aufzügen nach J. C. Krüger. Von J. F. Jünger. Berlin bey Friedrich Maurer 1784. 78 S. 8°.

nommen hat. Die Personen führen dieselben Namen wie bei Krüger, nur der Prinz und Astrobal heissen jetzt Astolfo und Alfonso. Vielleicht soll durch die Ähnlichkeit der Namen auf die Verwandtschaft beider hingedeutet werden. Merkwürdigerweise nimmt der zum Singen bestimmte Teil nur geringen Raum ein. Aus dem sehr seltenen Textbuch[1]) scheinen mir einige Einlagen der Mitteilung nicht unwert zu sein.

Im zweiten Auftritt des 1. Akts besingt der Prinz die Schönheit Lauras:

Mehr, als der Rose Purpur, stralt
Die Röthe ihrer Wangen;
In ihrem schwarzen Auge malt
Sich zärtliches Verlangen:
Ihr Wuchs, Ihr Lächeln, Ihr Gesicht
Würd' eine Göttin zieren. —
O glückt' es mir ihr Herz zu rühren!
Doch ach! — sie liebt mich nicht!

Als der Prinz Laura seine Liebe gesteht, singt sie ihm mahnend zu (I, 3):

Kehre wieder! Deinem Herzen
War bisher das Laster fremd.
Ach! ihm folgen bange Schmerzen,
Die nicht Zeit noch Reue hemmt!
Wenn vom Kreise schöner Seelen
Eine ja vom Pfade wich,
Kann sie doch nicht lange fehlen:
Bald ermannt die Tugend sich.

Das Finale des ersten Akts spielt sich zwischen Florine, Krispin und Marottin ab. Florine giebt vor, zwei Vögel zu sehen, die sich auf einem Bau trotz der Gegenwart eines dritten ungestört schnäbeln. Während Krispin sie zu entdecken bestrebt ist, küssen sich Florine und Marottin.

Krispin: Frau, ich seh mein Seele nichts!
Florine: Ist ein Fehler des Gesichts!

[1]) Ein Exemplar in der Bibliothek des British Museum.

Krispin: Und der Mann
Was fängt der an?
Florine: Dem fällt gar kein Argwohn ein!
Krispin: Ey das muss ein Esel sein!

Mit folgenden Versen warnt Krispin den blinden Ehemann vor den Frauen (II. 4):

Leichter ists, das Meer ergründen,
Und den Stein der Weisen finden,
Als die Pfiffe zu entdecken,
Die in Weiberköpfen stecken!
Unschuld prangt auf Stirn und Backen,
Doch der Schelm sitzt in dem Nacken,
Und wer ihren Worten traut,
Hat auf lockern Sand gebaut.

Der 1757 geborene Komponist J. C. Kaffka hat eine Operette „Der blinde Ehemann“ komponirt. Ob sie erhalten, habe ich nicht ausfindig machen können, doch unterliegt es kaum irgend welchem Zweifel, dass er den Jüngerschen Text seiner Musik untergelegt hat. Auch steht wohl nicht fest, wann Kaffka seine Komposition angefertigt hat. Dass der Text 1784 noch nicht komponirt war, scheint folgende Anzeige von Jüngers Bearbeitung zu erweisen, die im 8. Bd. des „Allgemeinen Verzeichnisses neuer Bücher mit kurzen Anmerkungen“, Leipzig 1784, zu finden ist: „Ob dieses Stück, als Operette, eine wahre Acquisition für unsre lyrische Bühne seyn wird, steht zu erwarten. Uns dünkt der Dialog zu weitschweifig, und oft das Feld für den Componisten nicht angemessen genug. Die Finales scheinen nach den Italiänern eingerichtet zu seyn, die freylich uns die besten Muster, in Hinsicht der musikalischen Wirkung geben können. Indes wird man auch an diesem kleinen Stücke Hrn. Jüngers Vorzüge nicht vermissen, die hauptsächlich in einem natürlichen, oft angenehmen, witzigen Dialog, und bey den Versen in einer glücklichen Versification bestehen“.

Das bedeutendste und weitaus interessanteste Werk Krügers ist sein Lustspiel „Die Candidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen, in fünf Handlungen.“ Durch die Hamburger Theaterzettel Schönemanns sind wir im Stande, Tag und Jahr der ersten Aufführung dieses Lustspiels genau zu bestimmen. Löwens Angabe „den 8. Februar 1748, in Braunschweig zum erstenmal aufgeführet“, wird dadurch ebenso wie beim „blinden Ehemann“ hinfällig. Am 21. Juli 1747 verabschiedete sich Schönemann von dem Hamburger Publikum und führte „zum Abschiede das aus dem Französischen des Herrn von Voltaire übersetzte Trauerspiel Mahomed“ auf. Auf dem Theaterzettel heisst es dann weiter:

Hierauf folget eine Abschiedsrede. Den Beschluß macht ein hier neu verfertigtes Lustspiel von dreyen Handlungen.

Die Candidaten.

Personen:

Der Graf, ein Patron der Candidaten.
Die Gräfinn.
Valere, ein Fähndrich.
Chrysander, ein Licentiat. } zwey Candidaten.
Herrmann, des Grafen Secretair. } zwey Candidaten.
Christinchen, Chrysanders Braut.
Caroline, der Gräfinn Kammerjungfer.
Johann, des Fähndrichs Diener.
Einige Bedienten des Grafen.
Der Schauplatz ist in des Grafen Pallast.

NB. Wegen Länge beyder Stücke wird heute mit dem Glockenschlage fünfe angefangen werden.

Freytags, den 21. Julii, 1747.

H. Devrient sagt in seiner Monographie Schönemanns, (S. 135) dass dies Stück nicht mit Krügers gleichnamigem Lustspiel verwechselt werden dürfe. Nach dem mitgeteilten Theaterzettel unterliegt es aber keinem Zweifel, dass das am 21. Juli 1747 aufgeführte Lustspiel mit dem Krügerschen identisch ist. Auffallend ist allerdings zweierlei. In dem Personenverzeichnis des Zettels ist Arnold, der Hofmeister bei den Söhnen des Grafen, nicht angeführt, und statt des einen Lakaien Valentin bei Löwen erscheinen „Einige Bedienten des Grafen“. Ferner bemerkt der Zettel „ein Lustspiel von dreyen Handlungen“, während in der Ausgabe von 1763 deren





Molières Einfluss auf Krüger tritt in den „Candidaten“ am stärksten zu Tage. Nach Ehrhards Ansicht hat der Verfasser drei Stücke des grossen Franzosen verschmolzen, nämlich Tartuffe, Misanthrope und Mariage forcé. Das letzte scheidet wohl besser aus. An diese Komödie werden wir nur ganz flüchtig in der Scene erinnert, wo der Licentiat die Unterredung seiner Braut mit dem Grafen belauscht. Fräulein Christinchen hat die Heirat mit dem Licentiaten nicht sehr ernst genommen, sie kommt offenbar auch nicht zu Stande, während bei Molière Sganarelle mit allen Mitteln zur Heirat gezwungen wird. Ehrhard äussert darüber: „Dorimène, la promise de Sganarelle, est descendue d'un degré en devenant Mlle. Christinchen: la coquette s'est faite cocotte.“ Der Unterschied zwischen Dorimène und Christinchen ist doch sehr beträchtlich, und ich halte es für unwahrscheinlich, dass in dieser Beziehung Molière unseres Dichters Vorbild gewesen ist. Ganz unverkennbar dagegen sind die Beziehungen der „Candidaten“ zum Misanthrope und Tartuffe. Schon oben wurde die enge Verwandtschaft zwischen den Landgeistlichen und Tartuffe klargelegt. Auch in den „Candidaten“ tritt ein Heuchler in der Person des Hofmeisters Arnold auf, der hinter der Maske äusserer Heiligkeit sehr verwerfliche Absichten birgt. Er ersinnt die schändlichsten Pläne. um den Zwecken des Grafen zu dienen. Caroline will er zwar heiraten, doch nicht weil er sie liebt. Wenn sie erst seine Frau ist, wird er dem Grafen alle Gattenrechte abtreten, vorausgesetzt dass dieser ihm eine Pfarrstelle giebt und genug Wein liefert. Nach Ansicht Arnolds „gehöret die Liebe nur für den unwiedergeborenen Menschen“. Er wird „sein Christenthum niemals so weit vergessen, und seinen Begierden so viel Herrschaft einräumen, dass er ein Frauenzimmer lieben sollte“, dagegen kann ein „unwiedergeborenes Frauenzimmer den Versuchungen nicht widerstehen“. So werden wir abermals an der Gottschedin „Pietisterey“ erinnert.

Arnold und besonders der Licentiat stehen an Unwissenheit hinter Muffel und Tempelstolz nicht zurück. „Seit einigen Jahren,“ so klagt Arnold, „will man durchaus Gelehrsamkeit von einem haben, wenn man sein ehrliches Auskommen suchet. Wie viel leichter war es zu meines Vaters Zeiten! Wie wenig brauchete man da zu wissen, als die Welt noch nicht so klug, aber noch frömmer war! Mein Vater seliger hat doch, so wenig er auch gelernt hatte, eine einträgliche Pfarre ohne Widerspruch erhalten. Ich machete mir eine Ehre daraus, in seine Fusstapfen zu treten; allein, mir sollte es fast nicht so gut damit glücken, als ihm. Man verhöhnet mich jetzt überall meiner Unwissenheit wegen.“ Wie Crysander Licentiat geworden, wurde schon erwähnt; Virgil und Homer sind ihm unbekannt, er hält sie für Professoren. Seine Collegia hat er zu Haus, doch nicht im Kopf. „Sie sind ein Bischen zu gross zum Herumtragen, sie machen vier Quartbände aus.“ Auf Pferde dagegen versteht er sich.

Tous ses entretiens
Ne sont que de chevaux, d'équipage, et de chiens[1]).

Nach Beziehungen zu Molières Misanthrope braucht man bei Krüger nicht erst zu suchen, so klar liegen sie vor Augen. Wie Alceste mit Célimène, so hadert Hermann, ein Bild der Redlichkeit, nur nicht so übertrieben wie Molières Held, mit Caroline. „Können mir,“ so ruft er unmutsvoll aus, „die Leute zumuthen, dass ich etwas anderes, als die Wahrheit, reden soll?“ Seine Geliebte dagegen hält es für keine Schande, durch erlaubte Mittel ihre Lage zu verbessern und sich den Thorheiten ihrer Herrschaft, so lange sie der Ehre nicht schaden, anzubequemen. Erzürnt über solche Grundsätze ruft Hermann aus: „Ich schäme mich, ich ärgere mich über mich selbst, dass ich Sie so sehr liebe“. Ähnlich sagt Alceste zu Célimène:

Morbleu! faut-il que je vous aime!
Ah! que si de vos mains je rattrape mon cœur,
Je bénirai le ciel de ce rare bonheur!
Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible;

---

[1]) Misanthrope II, 5.



Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi[1]).

Célimène ist liebenswürdig und zuvorkommend gegen Acaste und Clitandre, weil dieser ihr helfen soll einen Prozess zu gewinnen und jener bei Hofe etwas gilt. So soll auch Hermann auf Carolinens Wunsch von dem Grafen und der Gräfin durch Schmeicheleien die Stelle zu bekommen suchen. Wenn er sich schweren Herzens wirklich einmal dazu versteht, fällt er doch bald aus der Rolle; oder wenn er auf Befehl der Gräfin die Verdienste des ihm völlig unbekannten Valer bei dem Grafen herausstreicht, erklärt er bald, dass er auf Befehl, nicht aus Überzeugung so handelt.

Wiederholt wird der Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum scharf hervorgehoben. Caroline warnt den Grafen vor Valer, da die Gräfin an ihm Gefallen finden möchte. Darauf erwidert der Graf: „Meinethalben! Seitdem ich ihrer überdrüssig geworden bin, so ist es mir viel lieber, dass sie ihren Geschmack an andern weidet, als wenn sie mich mit ihrer Eifersucht plagen, und mich durch die Pflicht der Ehe zu den Gefälligkeiten zwingen wollte, die ihr meine Neigung gegen jüngere Schönheiten entwendet.“ Caroline: „Ich bewundere Ihre Excellenz; Ihre Gedanken sind sehr edel.“ Der Graf: „Ihr habt nicht unrecht; sie sind zum wenigsten meiner vornehmen Geburt und meinem Stande gemäss“. Dann beklagt er sich, dass Caroline ihm gegenüber „ein wenig zu widerspänstig, zu bürgerlich, zu gewissenhaft“ sei. Sie soll klug sein und die Gunst ihres Herrn zu geniessen nicht versäumen. Doch mit beissender Ironie antwortet Caroline: „Ihre Excellenz halten es meiner wenigen Einsicht zu Gnaden, dass ich an dieser Glückseligkeit keinen Geschmack finde; ich sowohl, als Hermann, wir lassen unseren niedrigen Stand niemals aus den Augen; es ist für uns zu vornehm, so niederträchtig zu seyn. Was uns an äusserlichem Glücke abgeht, müssen wir uns durch das Glück einer zärtlichen und tugendhaften Liebe ersetzen: Leute von Ihrem Stande aber können dieser Wollust

[1]) Misanthrope II, 1.

leicht entbehren; denn sie können sich in dem Ueberflusse anderer Güter sättigen.“

Valer sagt zu der Gräfin: „Ohngeachtet mich die Ehrfurcht, welche ich als ein Bürgerlicher Ihrem Stande und Ihrer Geburt schuldig bin, im Zaume halten sollte, so reissen mich doch Ihre Annehmlichkeiten aus den Schranken, und machen meine ganze Seele gegen Sie zärtlich, als ob mich die Geburt berechtigte“. — — —

Das entlarvte Fräulein Christinchen schreit seinen Bräutigam wütend an: „Vergessen Sie, dass ich von Adel bin, und dass Sie ein elender Licentiat sind? — — Wie besonders ist doch das bürgerliche Geschmeiss!“

Auch auf die Bedienten überträgt sich dieser Standesunterschied. Valentin, der Diener des Grafen, der übrigens etwas Ähnlichkeit mit Jean de France hat, will sich nicht zu vertraulichem Gespräch mit Valers Diener Johann herablassen. „Mein guter Freund,“ sagt er zu ihm, „ihr seyd nicht bey eures gleichen. Ihr seyd ein Schlingel, und ich heisse Monsieur; das ist der Unterschied.“

So ist denn auch die Verbindung des bürgerlichen Hermann mit der adligen Caroline von besonderem Interesse.

Krügers „Candidaten“ haben sich einer ausserordentlichen Beliebtheit bei dem theaterfreundlichen Publikum zu erfreuen gehabt, wie durch das weiter unten folgende Repertoire zur Genüge belegt werden wird. Etwa 35 Jahre nach seinem Erscheinen wurde auch dieses Lustspiel durch Christian Jacob Wagenseil einer Bearbeitung unterzogen, die Mylius in seinem „Komischen Theater“ veröffentlichte[1]). In der Vorrede rechtfertigt der Herausgeber die Bearbeitung folgendermassen: „So wie der Triumph der guten Frauen das erste Stück unserer ältern Bühne im feinen Komischen ist, so sind die Candidaten, Krügers vorzüglichstes Stück, es im Niedrigen.

[1]) Komisches Theater der Teutschen. Aeltere und mittlere Zeit. Herausgegeben von W. C. S. Mylius. Erster Band, Berlin 1783. Die Sammlung enthält Bearbeitungen von Schlegels Triumph der guten Frauen, Gellerts kranker Frau und Schlegels stummer Schönheit durch Lotich sowie Krügers Candidaten.

Selbst Lessing gesteht dem Verfasser viel Talent für diese Gattung zu, und hält seinen Verlust für unsere Bühne sehr wichtig. Sonst that dies Stück auf unsern Theatern immer viel, seit einiger Zeit sieht man es gar nicht mehr. Blos seine ermüdende Länge kan daran Schuld sein, und die eben so ermüdenden edlen und ernsten Karaktere in selbigem. Auch seine lustigen Szenen ennüyren am Ende wegen ihrer erstaunenden Gedehntheit, denn Krüger verstand nicht die Kunst richtig aufzuhören, wie Herr Professor Schmidt sehr richtig bemerkt (Chronologie des deutschen Theaters, S. 36)."

Dem Herausgeber Mylius war nun bekannt, dass eine handschriftliche Bearbeitung der „Candidaten" von Wagenseil existirte, die er von einem Bekannten „für das, was sie ihm zu stehen kam," erwarb, um, falls es nötig wäre, eine eigene Bearbeitung zu versuchen. Er fand jedoch, dass Krüger durch die Wagenseilsche Behandlung „ungemein gewonnen hatte," „dass die edlen und ernsthaften Karaktere das geworden waren, wozu sie Krüger hatte machen wollen — warm und rührend," und dass auch „selbst die komischen Szenen durch Zusammendrängen munterer, unterhaltender als sonst" waren. Darum gab Mylius seine Absicht auf und beschränkte sich darauf, „einige karakteristische Szenen und echtkomische Züge" (nämlich I 7 und 8, II 9, III 9 und 10, IV 1 und 2, V 1) sowie „noch manchen karakteristischen Zug und guten Einfall," die er bei Wagenseil vermisste, „von Krüger wieder zurückzuholen."

Der Vorrede des Herausgebers ist nur wenig nachzutragen. Das Stück führt jetzt den Titel „Weiberkanäle, die besten Kanäle" und hat in dem neuen Gewand drei Aufzüge. Die Namen der auftretenden Personen sind zum Teil geändert worden. Der Graf heisst nunmehr von Braunsfeld, Arnold ist in Stukkert und Valer in Steinert umgewandelt. Fräulein Christinchen nennt sich ihrem wirklichen, adligen Stande entsprechend Fräulein von Sternberg, Valentin, der Bediente des Grafen, heisst jetzt Friedrich. Die beiden ersten Akte Krügers sind von dem Bearbeiter in einen Akt zusammengezogen. Dabei hat er besonders die drei ersten Scenen des

1. sowie die letzte Scene des 2. Akts gekürzt und I, 5, 6 nebst II, 1—5 gestrichen. Die Motive sind unverändert geblieben. Sehr drastisch drückt sich Hermann in seinem Monolog aus (I, 12 = II, 11): „Sag mir einer wieder etwas davon, dass treue Dienste belohnet werden, so will ich dem Frazen in's Gesicht spukken, und sagen: Schurke du lügst." Der 2. Akt zählt 17 Auftritte. Die 12 ersten entsprechen den 12 ersten Auftritten des 3. Akts bei Krüger, die dreizehnte kurze Überleitungsscene ist von dem Bearbeiter eingefügt worden, Auftritt 14—17 sind den 3 ersten Auftritten des 4. Akts gleich. Eine Veränderung, die der Bearbeiter vorgenommen hat, interessirt uns. Im Original macht der Graf dem Hofmeister über die Auswahl der Lektüre für seine Söhne Vorhaltungen: „Ich sah, dass der Jüngste in einem Poeten las; ich glaube, das Buch hiess Beyträge zum Verstande des Witzes. Ich will durchaus nicht haben, dass sich meine Kinder mit solchen Schulfüchsereyen abgeben sollen, gebe Er doch ein wenig Acht darauf, dass sie lieber dafür einen guten Roman von Menantes[1]) oder Celandern in die Hände nehmen, woraus sie lernen können, wie sie mit den Damen umgehen müssen, damit sie nicht einmal mit Schanden bestehen, wenn sie in die grosse Welt kommen." Zweifellos wollte Krüger, der selbst in der „Sammlung vermischter Schriften von den Verfassern der Bremischen Beyträge" einige Gedichte veröffentlicht hatte, mit dieser Bemerkung die tiefe Bildungsstufe des Grafen kennzeichnen. Bei Wagenseil überrascht der Graf seine Söhne, wie sie das Göttinger Magazin und die Entdeckung Amerikas von Campe lesen. Statt solcher Bücher sollen sie lieber la Saxe galante oder noch besser einen guten französischen Roman vornehmen.

Die weiteren Auftritte des 4. Akts — Scene 8 und 9 sind beseitigt, — sowie der 5. Akt Krügers bilden in der Umarbeitung den 3. Akt, der zu Bemerkungen keinen Anlass mehr bietet.

[1]) Menantes, Pseudonym für Chr. F. Hunold (1680—1721), Verf. u. a. des „Satirischen Romans," in dem er unangenehme Liebesgeschichten Hamburger Persönlichkeiten erzählt.

Noch sind zwei einaktige Lustspiele Krügers übrig. Das erste, betitelt „Der Teufel ein Bärenhäuter", wurde nach Löwens Angabe, die ich diesmal nicht zu kontrollieren vermag, zum ersten Mal den 27. Mai 1748[1]) in Breslau aufgeführt. Der erste Abdruck findet sich im 2. Bd. der Schönemannschen Schaubühne, Braunschweig und Leipzig 1748.

Es sind keine erfreulichen Verhältnisse und Gestalten, die uns in diesem Einakter entgegentreten.

Jacob Rabe, der Bruder des Pachters Wilhelm Rabe, hat als Diener bei reichen Studenten durch alle möglichen Betrügereien in 4 Jahren 800 Thaler verdient; Wilhelm hatte es in früheren Jahren, wohl auf dieselbe Weise, nur zu 500 gebracht. Wir vernehmen aus Jacobs Munde, auf welche Weise er sein Glück gemacht hat, sein Bruder ergeht sich in Klagen über seine unglückliche Ehe. Hannchen hat ihn nur widerwillig geheiratet, ihr Herz gehört dem Valentin, der, um seine Liebe zu vergessen, in den Krieg gezogen war, jetzt aber nach dreijähriger Abwesenheit zurückgekehrt ist. Doch hat die gegenseitige Zuneigung beider keine Veränderung erfahren. Will nun Wilhelm Rabe der Freuden der Ehe teilhaftig werden, so muss er sich schon dazu verstehn, zum Lohne dafür Valentin häufige Besuche bei Hannchen zu gestatten, wobei übrigens seine Gattenehre nicht verletzt wird. Ruthe, der Küster des Dorfes, hat aus Freundschaft für Wilhelm, wie er vorgiebt, Valentin seine Liebe in Güte auszureden gesucht, doch hätte ihn dieser fast zum Hause hinausgeprügelt. Jetzt verfällt Ruthe auf den Gedanken, sich als Teufel zu verkleiden und in der Dunkelheit Valentin so zu erschrecken, dass er künftig Rabes Haus meiden wird. Plötzlich findet, allerdings sehr unmotivirt, ein Umschlag in Hannchens Stimmung gegen ihren Mann statt. Seine Güte und Bescheidenheit haben endlich ihr Herz erweicht, kurz, sie fängt an ihn zu lieben. Ihr Mann hat dies Geständnis, welches sie Valentin ablegt, belauscht. Der von Ruthe

[1]) In Breslau war Schönemann vom 26. Februar bis 10. Juni 1748.

ausgesprochene Verdacht, Hannchen wäre doch nicht treu geblieben, ist ganz hinfällig geworden, dagegen vernimmt Wilhelm Rabe, dass Ruthe seiner Frau nachstellt und sie zur Untreue zu verleiten sucht. Der Küster wird darauf von Valentin, der das Geheimnis der Teufelsverkleidung erfahren hat, gehörig durchgeprügelt und gebunden auf dem Fussboden liegen gelassen. Bald kommt Ruthes Frau Anna mit dem Knecht Peter, beide setzen sich auf ihn, den sie in der Dunkelheit für einen Klotz halten, und er muss mit eignen Ohren hören, dass ihn sein Knecht zum Hahnrei gemacht hat. Schliesslich kehrt Valentin mit den andern zurück, Ruthe bittet Hannchen seine Verleumdung ab.

Während der „blinde Ehemann" und die „Candidaten" in Prosa geschrieben sind, ist Krüger hier zum Alexandriner übergegangen, den er übrigens auch immer in den Vorspielen verwendet hat.

Der „Teufel ein Bärenhäuter" lässt jede Einheit der Handlung und Idee vermissen. Zunächst hat es den Anschein, dass Jacob Rabe, von dessen Charakter man die denkbar schlechteste Meinung bekommt, bestimmt ist, eine Rolle zu spielen. Doch er verschwindet bald, unser Interesse wird vielmehr für das Verhältnis zwischen Wilhelm Rabe, seiner Frau und Valentin rege gemacht. Zuletzt läuft es darauf hinauf, dass der Schulmeister Ruthe, der einem andren Hörner aufsetzen möchte, aber selbst zum Hahnrei gemacht wird, Prügel bekommt. Wie sich die Beziehungen zwischen Hannchen, Wilhelm und Valentin in Zukunft gestalten, das lässt sich bloss vermuten. Ebenso bleibt dahingestellt, was aus Ruthe, seiner Frau und dem Knecht Peter wird. Geradezu widerwärtig und abstossend wirkt der gemeine Ton des Stücks. Jacob forscht nach dem Kummer seines Bruders, der will aber zuerst mit der Sprache nicht heraus. Da kommt jener auf die Vermutung, sein Bruder gräme sich über die Kinderlosigkeit seiner Ehe, und sagt zu ihm:

„Nur eines fehlet ihr? Ha! ich versteh dich schon,
Du bist vier Jahr ein Mann, und hast noch keinen Sohn.
Du giebst ihr vielleicht Schuld — — sey darum unbetrübet!

Vielleicht, dass dir anjetzt der Himmel einen giebet.
Ich bleibe wenigstens zwey Monate noch hier;
Des Himmels Segen kömmt vielleicht durch mich zu dir."

Wie unerquicklich und abstossend sind ferner die Gestalten des Küsters, seiner Frau und ihres Liebhabers. Die Scene, in welcher der gebundene Küster das Gespräch Peters und seiner Frau anhören muss, erinnert sehr an die Scene in den „Candidaten", wo dem Licentiaten die Augen über seine Braut geöffnet werden. Nur treiben es die beiden Schuldigen hier viel schlimmer. Die Frau wünscht ihren Mann aus der Welt, um dann sofort Peter heiraten zu können, und dieser meint, man müsse dem Küster vielleicht „ein Ratzenpulver" eingeben, zu Tode ärgern liesse er sich ja doch nicht.

Die Kritik in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" äussert sich dahin, dass dieses Stück aus der Sammlung von Krügers Schriften hätte wegbleiben können, weil es „sich eher zu einer komischen Oper, als zu einem Lustspiele geschickt hätte, überhaupt zu sehr ins Possenhafte falle".

Als eine Art komischer Oper erscheint denn auch die Bearbeitung des „Teufels ein Bärenhäuter", welche in der Wiener Schaubühne 1765 veröffentlicht wurde. Hier lautet der Titel „Die übelgerathene Verkleidung, oder der geprügelte Teufel. Ein Lustspiel in Versen von zwey Aufzügen mit Liedern vermischt." Am Schluss steht eine „Nachricht" des Herausgebers:

„Gewisser Leser wegen, wird es nöthig seyn, anzuzeigen, dass dieses Lustspiel aus des Herrn Krügers Schriften genommen ist, es befindet sich unter dem Titel: der Teufel ein Bärenhäuter, darinnen. Man hat einige kleine Veränderungen dabey angebracht, und etwas zum Singen hinzugefüget. Letzteres geschahe die Belustigung des Zuschauers zu vergrössern, und das erstere war nothwendig, wenn man dieses Stück auf unsrer Schaubühne aufführen wollte," „das" — so sagt die Vorrede, — „gewiss allemal belustigen muss, da es voller starken komischen Züge ist."

Die Veränderungen sind in der That, wenn man von

den eingefügten Gesängen absieht, sehr unwesentlich. Ruthes Frau tritt als Colombine auf, was für Wien, das so lange dem Harlekin huldigte, bezeichnend ist. Jacob Rabe, den Krüger in Halle bei Studenten dienen lässt, zieht als „Marquetänder" mit einem Corps bald hierhin bald dorthin; „zuerst war er bei Golz ins Lager hingeführt." Die sonstigen „kleinen Veränderungen" beziehen sich lediglich auf die Unterdrückung anstössiger Stellen und Ausdrücke, welche allerdings mit weitgehender Prüderie vorgenommen ist.. Hahnrei, Hörnerträger und ähnliche Worte werden beseitigt, ja, es wird sogar „küsse mich" durch „umarme mich" ersetzt. Von den eingefügten Liedern verdienen die recht gelungene „Aria" des Schulmeisters und das „Duetto" zwischen Colombine und Peter bekannt gegeben zu werden.

Ruthe.

Welcher Schimpf, gerechter Himmel!
Pfuy der Schand! dass ist zu viel,
Dass der grobe Bauern Lümmel
Einen Meister prügeln will.
Einen Meister der studiret,
Griechisch, und Hebräisch spricht.
Der euch Lieder componiret,
Auf dem Chore decantiret,
Die Patenten expliciret,
Die der Amtmann euch mittiret,
Der im Dorfe advociret,
In dem Amte peroriret,
Euer Ansehn souteniret,
Euch in allem secundiret,
Eh' Contracten describiret,
Eure Rechte defendiret,
Eure Kinder instruiret,
Diesen Mann verschont man nicht?

Colombine. Peter. Ruthe.

Duetto.

Colomb.: Glaube schönster Peter mir:
Dich lieb ich von Herzen.
Peter: Schatzerl bin ich nur bey dir,
Kan ich freudig scherzen.
Immer möcht ich bey dir seyn!
Colomb.: Wärest du nur völlig mein!

Peter:	Dieser schöne rothe Mund!
Colomb.:	Deine braune Wangen
Peter:	Hatte schnell } mein Herz verwundt.
Colomb.:	Haben bald } mein Herz verwundt.
Peter:	Du bist mein Verlangen.
Colomb.:	Über alles lieb ich dich,
	Peter! aber lieb auch mich!
Peter:	Ja mein Schatzerl
	Gieb ein Schmatzerl,
	Denn dein Alter siehts ja nicht.
Ruthe (leise):	Ha verfluchter Bösewicht!
Colomb.:	Colombine küsset nicht,
Peter:	Und der Alte siehts doch nicht.
Peter und Colomb.:	Wenn es auch gleich niemand sieht Küsset Colombine nicht.

Es mag darauf hingewiesen werden, dass Christian Felix Weisse in seiner Operette „der Dorfbarbier“ einen Dorfschulmeister Ruthe und einen Schankwirt Rabe auftreten lässt. Auch die Situation in dieser Operette erinnert etwas an Krügers Posse. Die Quelle zu Weisses „Dorfbarbier“ ist bekanntlich Sedaines „Blaise le Savetier“; ob dies die einzige von ihm benutzte Vorlage ist, vermochte ich nicht festzustellen, da ich mir das französische Original nicht verschaffen konnte. Auch aus Minors Buch über Weisse war nichts zu ersehen.

Wenn ich diesem Lustspiel trotz seines geringen literarischen Wertes etwas mehr Raum gegönnt habe, so ist der Grund dafür der, dass ich in ihm Beziehungen zu Goethes „Mitschuldigen“ nachweisen zu können glaube. In beiden Stücken kommt die gleiche Idee zum Ausdruck: eine Frau hat einen ungeliebten Mann geheiratet, der Liebhaber, der einige Zeit — zufällig in beiden Lustspielen drei Jahre — fern gewesen ist, kommt zurück, und noch erglühen beide in Liebe zu einander. Hannchen ist gezwungen worden, den reichen Wilhelm Rabe zu heiraten.

„Die Aeltern gaben mir die junge Tochter gleich:
Doch die empfand es nicht, wie jene, dass ich reich.
Die Aeltern zwangen sie, ich ward ihr Bräutigam.“

Sophiens Gründe zur Heirat sind allerdings andere:

„Mit Vierundzwanzigen ist nicht viel zu verpassen,
Der Söller kam mir vor — Eh, und ich nahm ihn an;
Es ist ein schlechter Mensch, allein es ist ein Mann.“

Die Lösung ist bei beiden Dichtern unbefriedigend. Wir können uns mit dem Gedanken nicht befreunden, dass Sophie mit Söller, dem Alcest das Gestohlene schenkt, fröhlich weiter lebt. Der Ausgang der „Mitschuldigen“ ist gezwungen und kann uns nicht in heitere Stimmung versetzen. Wie unwahrscheinlich und unmotivirt der Umschlag in Hannchens Stimmung gegen ihren Mann ist, wurde bereits gesagt, aber wir können doch daraus ersehen, dass Krüger das Gefühl gehabt hat, ein versöhnender Abschluss müsse herbeigeführt werden, wenn er auch nicht sehr natürlich erscheint. Valentins Schicksal wird, ebenso wie das Söllers, in der Schwebe gelassen.

Dass „der Teufel ein Bärenhäuter“ die Quelle für die „Mitschuldigen“ ist, wird sich kaum erweisen lassen. Man wird aber mit der Behauptung nicht zu weit gehen, dass neben anderen Einflüssen auch der des Dramatikers Krüger in Goethes Lustspiel wahrnehmbar ist. Besonders scheint Krüger auf Stil und Sprache in der früheren Fassung der „Mitschuldigen“ eingewirkt zu haben.

Das letzte vollendete Lustspiel Krügers, der einaktige, ebenfalls in Versen geschriebene „Herzog Michel“ ist, wie der Verfasser selbst angiebt, nach einer poetischen Erzählung von Johann Adolf Schlegel, „Das ausgerechnete Glück,“ welches in den Bremer Beiträgen erschienen war[1]), verfasst.

Bekannt ist Lessings Urteil über dieses kleine Lustspiel, das bis zum Ende des Jahrhunderts unzählige Aufführungen erlebt hat und sicherlich das beliebteste Nachspiel seiner Zeit gewesen ist. „Vom Herzog Michel“, so schreibt Lessing im 83. Stück der Hamburgischen Dramaturgie, „brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger hat indess das wenigste Verdienst darum; denn er ist ganz

[1]) Vierter Band, erstes Stück. 1747.



aus einer Erzählung in den Bremischen Beiträgen genommen. Die vielen guten satirischen Züge, die er enthält, gehören jenem Dichter, sowie der ganze Verfolg der Fabel. Krügern gehört nichts als die dramatische Form."

Wie weit Lessing recht hat, ergiebt ein Vergleich des „Herzog Michel" mit seinem Vorbild.

Schlegel philosophirt in den Eingangsversen seines Gedichts über den allen Menschen gemeinsamen Wunsch, reich und glücklich zu sein, doch werden sie oft betrogen. Ein Beispiel soll das erläutern. Michel, ein armer Tagelöhner, „der doch herzlich gern Carossen rasseln hörte," der, „wenn er Reiche sah, fast vor Verdrusse starb," kurz der „sich recht zum Reichen schickte," glaubt,

„Das Glück, auf das er längst gehört,
„Schon mit der Nachtigall, der er die Freyheit raubte,
„In seiner Hand zu halten."

Er hofft für diesen Vogel, dem er ansieht, dass er vortrefflich schlagen kann, zwölf Thaler zu bekommen.

„Nun! Die zwölf Thaler hätt ich dann!
„Nur fragt sich, wie sind die recht weislich anzulegen?

Für das Geld will er zwei Kühe kaufen.

„Zwo Kühe schaff ich mir. Die wären also mein."

Diese Kühe werden dann kalben, und in wenigen Jahren wird er 16 Kühe haben. Mit dem Erlös soll ein Feld erworben werden, und da Michel ein guter Christ ist und nie den Gottesdienst versäumt, so wird Gott das Feld schon segnen. Sein Korn will er aufspeichern, um bei einer Missernte einen hohen Gewinn zu erzielen. Dann kauft Michel bei Leipzig eine Schenke, wo er gut zu schneiden denkt. Nach weiteren drei bis vier Jahren will er in die Stadt ziehen und den Armen „um zwölf Procent, doch nur auf Pfänder" Geld leihen; macht es doch „unser Pfarr" geradeso.

„Nun ist ja Michel reich;" man macht ihn wohl bald zum Edelmann, zum „Herrn von Michel", und der Hof, der von seiner Pracht und seinem Aufwand hört, wird ihn zu sehen wünschen.

„Da werd ich ein Geheimderrath!
„Ha! ha! Geheimderrath! Geheimderrath! denkt an!

— — — —

„Gräfinnen werden sich bemühn,
„Mich listig in ihr Garn zu ziehn."

Doch eine Gräfin genügt Micheln nicht.

„Kömmt eine Herzoginn, so kann das ehr geschehen" — — —
„Wenn sie alsdann ein Herzogthum nur hat:
„So will ich ihr mein Jawort geben.
„Wie lustig wird dann nicht Herr Herzog Michel leben!" — —
„Dann will ich meine Noth vergessen,
„Und täglich Schweinebraten essen,
„Und täglich in die Schenke gehn".

Doch nein, für einen Herzog schickt sich das nicht, seine Frau soll ihm Wurzner Bier holen. Da sie sich weigert, gerät er in Wut und holt mit der Hand, in welcher er die Nachtigall hält, aus, um seine Frau zu schlagen. Natürlich entfliegt der Vogel.

„O das war ein betrübter Fall!
„Wie war nun Micheln wohl zu rathen?
„Denn ihm entflog die Nachtigall,
„Und mit ihr Herzogthum, und Wurzner Bier und Braten."

In der dramatischen Fassung treten drei Personen auf, Michel, seine Geliebte Hannchen und deren Vater Andreas, welcher allerdings eine sehr nebensächliche Rolle spielt. Im ersten Auftritt droht der Vater seiner Tochter mit seinem Zorn, wenn sie noch länger den Knecht Michel liebt, der aus dem Dienst gegangen ist und nun in der Schenke faullenzt, während er früher so fleissig gearbeitet hat, dass ihm Andreas seine Tochter zur Frau versprochen. Auf Hannchens Bitten hin will der Vater noch einmal in Güte mit Michel reden. Dies thut er im zweiten Auftritt, doch findet er kein Gehör. Michel faselt von Herzog werden, dann will er Andreas zum Grafen, vielleicht gar zum „Supperndente" machen. Kopfschüttelnd geht dieser ab. Michel, allein gelassen, überlegt, was er wohl, da er als Herzog an alle denken will, aus dem dummen Hans machen wird. Dann kommt Hannchen. Sie soll „Matresse"[1]) Michels werden, wenn er Herzog ist. Doch für jetzt muss er ihr Lebewohl sagen.

---

[1]) Im ‚Deutschfranzos' von Holberg sagt der Hausknecht Hans, sein Herr (Jean de France) nenne seine Geliebte „Madratze".



„Lass mich zum letzten Mal dein schwarzes Auge sehen,
„Das eine Herzoginn nicht schwärzer haben kann!
„Wär ich nicht, was ich bin, wie gern würd ich dein Mann!
„Allein, ich bin - - Ich bin noch nicht - - Jedoch, ich werde - -
„Aus einer Nachtigall wird alles, Kutsch und Pferde,
„Und - - bald verrieth ich mich. Gnug was ich werden soll,
„Das ist im Stalle schon, im Käficht - - Lebe wohl!"

Damit geht er ab. Hannchen weiss durchaus nicht, was das bedeuten soll. Im 6. Auftritt kommt Michel, der sich anders besonnen hat, mit der Nachtigall zurück und erklärt Hannchen alles. Der weitere Verlauf ist genau wie bei Schlegel. Zum Schluss bittet Michel Hannchen, die ihn nun mit der Herzogin und den Gräfinnen neckt, um Verzeihung.

„Ich, Herzog, geh nun wieder an den Pflug.
„Ja, leider ich muss thun, was meine Väter thaten.
(Er umarmet Hannchen.)
„Du bist mein Herzogthum, mein Bier, mein Schweinebraten".

Es wird im „Herzog Michel" ein in der Weltliteratur sehr oft behandeltes[1]) Thema variirt. Ich erinnere nur an Lafontaines „La Laitière et le Pot au lait,[2])" an Gleims „Milchfrau" und Joh. Benj. Michaelis „Milchtopf". Bei den naiven Zuhörern fand die angeschlagene Weise ein Echo, und das erklärt den grossen Erfolg des an sich recht anspruchslosen Werkchens. Lafontaine sagt so richtig am Schluss seiner Fabel:

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?

Wie die meisten Erzeugnisse Krügers Eile und Drang verraten, so auch der „Herzog Michel". Hat er sich doch nicht einmal Zeit genommen, Schlegels Verse — jambische Zeilen mit 4—6 Hebungen in ganz unregelmässigem Wechsel — in Alexandriner umzuschmelzen und so das Stück einheitlicher zu gestalten. Die Verse Schlegels, welche Krüger in seinen Kram passen, nimmt er ohne weiteres herüber und reiht sie seinen eigenen Versen ein. Dass dabei keine Einheitlichkeit

[1]) Vergl. über die Verbreitung des Stoffs H. W. Kirchhofs Wendunmuth, hrsg. v. Oesterley 1869, I, 171.
[2]) Lafontaine, Fables VII, 10.

erzielt werden konnte, leuchtet ein. Indessen wird man anerkennen müssen, dass die dramatische Umformung von Krüger nicht ohne Geschick vollzogen ist. Er versteht vortrefflich, die Spannung einige Zeit hinzuhalten. Der Zuschauer weiss nicht, was Michel zu Kopf gestiegen ist, wohin seine Reden zielen. Schlegel giebt die Erklärung sogleich am Anfang seiner Erzählung, was der epische Dichter wohl thun darf, doch nicht der dramatische. Wie es freilich möglich war, dass der vorher so brave Michel — erst Krüger hebt dies ausdrücklich hervor — sich so den Kopf verwirren lassen konnte, dafür fehlt die physychologische Begründung.

Löwen giebt an, dass der Herzog Michel seine erste Aufführung am 19. Januar 1750 in Leipzig erlebte[1]), wo Schönemann vom 1.—29. Januar spielte. Zuerst gedruckt ist er im 5. Band der Schönemannschen Schaubühne. Der Einakter diente noch Goethe bei Schönkopf in Leipzig zur Unterhaltung. Dessen gedenkt er im 7. Buch von Wahrheit und Dichtung: „Wir sangen die Lieder von Zachariä, spielten den „Herzog Michel" von Krüger, wobei ein zusammengeknüpftes Schnupftuch die Stelle der Nachtigall vertreten musste." Einen Brief an Kätchen Schönkopf vom September 1768 unterzeichnet Goethe „Michel, sonst Herzog genannt, nach Verlust seines Herzogtums aber, wohlbestallter Pachter auf des gnädigen Herrn hochadelichen Rittergütern"[2]).

In den siebziger Jahren und auch noch später wurde der „Herzog Michel" fast immer von Kindern gespielt, was die Wirkung bedeutend erhöht haben soll. So spielte z. B. auf der Döbbelinschen Bühne ein Knabe Christ, Sohn des Schauspielers Christ, die Titelrolle. Seine Leistung begeisterte die Karschin zu einem Gedicht, welches ich hier wiedergebe, da es nicht in der Sammlung ihrer Gedichte steht. Veröffentlicht wurde es in Nr. 53 der „Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen" am Donnerstag den 2. Mai 1776. Die Vorstellung, auf die sich das Gedicht bezieht, hatte am 24. April stattgefunden.

[1]) Ebenso Chronologie des deutschen Theaters S. 148.
[2]) Vergl. auch Goethe's Briefe I, 148.

wohnenden böhmischen Stämmen leisten, wenn er in seiner lobenswürdigen Arbeit fortführe. Nur würden wir ihm künftig eine bessere Wahl für seine Bemühung zu treffen, und statt Uebersetzungen deutscher Dramen, Gellerts Fabeln, Gessners Schriften und andere dergleichen, in das böhmische zu übertragen anrathen. — — — Eins können wir nicht begreifen! — Was mag den Hr. Uebersetzer bewogen haben, sein Lustspiel in gereimter Prosa zu verfassen? Verse sind es nicht; höchstens gereimte Zeilen ohne metrischen Schema: und doch ist die böhmische Sprache, die ein eben so genau bestimmtes Sylbenmass ihrer Wörter, als nur immer die griechische und lateinische hat, mehr zu abgemessenen Versen als Reimen geschickt. Hat der Hr. Uebersetzer vielleicht unserm alten Dalemil nachahmen wollen? Aber — wer unter den heutigen deutschen Dichtern, würde sich wohl Hans Sachsen, oder Bertholden von Brandenburg zum Muster wählen?"

Ein Exemplar dieser überaus seltenen böhmischen Übersetzung des „Herzog Michel" fand ich im British Museum. Ich teile die kurze Vorrede in deutscher Uebersetzung mit.

Wir erlauben uns in unserer Muttersprache eine Komödie vorzuführen, welche in der deutschen Sprache von Herrn Krüger unter dem Titel Herzog Michel verfasst ist und allgemein gefallen hat. Falls unser Unternehmen in unsrer Muttersprache von dem Publikum beifällig aufgenommen werden sollte, versprechen wir mehrere solche Lustspiele herauszugeben, und dies ist es, was ich mitteilen wollte.

Ergebenst

Der Übersetzer N. N.

Die Reihe der vollendeten Lustspiele Krügers ist hiermit erschöpft. Es bleibt noch übrig das dramatische Fragment „Der glückliche Banquerotirer" zu erwähnen, von dem der erste Aufzug und zwei Scenen des zweiten erhalten sind. Es ist wieder in Prosa geschrieben. Die Personen führen französische Renaissance-Namen, Leander, Argant, Lisette, Crispin, was Krüger doch sonst so ziemlich vermieden hatte. Wann dies Fragment entstanden ist, lässt sich gar nicht bestimmen.

Der Kaufmann Pandolph, ein zärtlicher Gatte, von Sorgen wegen seines bevorstehenden Bankerotts gequält, hat sich in der Nacht „von der Seite der liebenswürdigsten Frau" weggeschlichen, um allein seinem Kummer nachzuhängen. Sein Diener Peter soll ihm Licht bringen, doch der ist so verschlafen, dass er das Rufen seines Herrn kaum hört. Jetzt kommt des Kaufmanns Frau von einer „Maskerade" zurück, wohin sie öfters mit ihrem Mädchen Lisette heimlich in der Nacht geht, um die hochmütigen Gecken anzuführen. Dieser seiner jungen Frau hat Pandolph all sein Vermögen geopfert. Er erblickt die weisse Maske seiner Frau, erkennt sie aber nicht und eilt erschreckt fort. In dem Bett findet er eine ausgestopfte Puppe, die von seiner Frau dahingelegt worden ist, damit man ihre Abwesenheit nicht merkt. Pandolph, durch das Dunkel getäuscht, hält seine Frau für tot und bringt wehklagend die Puppe auf die Bühne. Inzwischen geht die Frau wieder zu Bett, der Mann erkennt schliesslich seinen Irrtum. Am nächsten Morgen soll Frau Pandolphin ein Rendezvous mit Leander, dem grössten Gecken des Orts, haben.

So weit reicht das Bruchstück, dessen ich nur deshalb Erwähnung gethan habe, weil Sonnenfels in den „Briefen über die wienerische Schaubühne" 1768 davon spricht. Im 44. Schreiben äussert er bei der Besprechung von Brandes' „Der Schein betrügt": „Die Anlage des ganzen Stückes ist vielleicht eine Nachahmung des zärtlichen Ehemanns von S t e e l e; vielleicht eine Ausführung des unvollendeten glücklichen Bankerutiers von Krüger. Es könnten noch 10 Stücke sein, womit er Ähnlichkeit hat; aber das mitzuteilen ist überflüssig. Erfindung und Plan sind nicht Brandes', sondern feine Auszeichnung einzelner Karaktere und Dialog." Dann wird der Anfang von Brandes' Lustspiel mitgeteilt, der allerdings unverkennbare Verwandtschaft mit Krügers Entwurf zeigt. Wie unser Dichter diesen fortzusetzen gedachte, ist nicht ersichtlich; vielleicht versteht sich der reiche Stutzer Leander, von Frau Pandolph in die Enge getrieben dazu, ihrem Mann aus der Not zu helfen. Übrigens arbeitet Krüger in diesem Fragment mit den Mitteln der niedrigsten und

gröbsten Komik, wie sie höchstens im „Teufel ein Bärenhäuter“ zu finden ist [1]).

Krügers Bedeutung als Dramatiker.

Welches Ansehen Krüger als Lustspieldichter genossen hat, können wir aus dem folgenden Urteil, das etwa 30 Jahre nach seinem Tode in den „Charakteren teutscher Dichter und Prosaisten“ Berlin 1781 erschien, erkennen.

„Krüger war ein Mann von ausgebreiteter Belesenheit in den Werken des Witzes, ein Mann von Genie und nicht gemeiner Weltkenntniss, mit grossen Talenten zur komischen Poesie geboren, und selbst ein Schauspieler; — was konnte von einem solchen Geiste das teutsche Theater hoffen, wenn er länger und glücklicher gelebt hätte! Seinen grössten schriftstellerischen Ruhm hat er den Lustspielen zu danken; denn weder die lyrischen Versuche noch seine Sinngedichte sind vorzüglich. Aber wer kennt seine Kandidaten und Herzog Michel nicht? wer sieht sie mitten unter den überspannten Kraftstücken unserer Zeit nicht jedesmal mit neuem Vergnügen. Er verbindet in Reden und Handlungen komischen Muthwillen mit komischer Anständigkeit, er hat Auftritte voller Persiflage, lustige Theaterstreiche und einen dreisten Witz; seine Charaktere besonders die possierlichen, sind rein und stark gezeichnet, sein Ausdruck ist voller Lebhaftigkeit, mit launigen Originaleinfällen und treffender Satyre durchflochten. In seinem Dialog ist Natur und Mannigfaltigkeit, er ist ebenso frei von zugespitzten Bonmots, als tändelndem Geschwätze. Wenn dieser an manchen Orten noch kürzer, und in allen Stücken noch mehr Handlung wäre, so verdiente Krüger unter den einheimischen Lustspieldichtern eine der ansehnlichsten Stellen.“

[1]) Herr Prof. A. Köster ist so gütig, mich darauf aufmerksam zu machen, dass zwei Motive aus dem „glücklichen Banquerotirer“ bei Goethe wiederkehren. In dem Fragment des „Tugendspiegels“ (Briefe I, 148 ff.) erscheint der Kaufmann Melly, der sich, ebenso wie Pandolph, um der geliebten Frau willen ruinirt hat. Ferner wird im „Triumph der Empfindsamkeit“ eine Puppe, welche die Stelle der Geliebten einnimmt, auf die Bühne gebracht. Da sich Goethe nachweislich für den „Herzog Michel“ sehr interessirt hat, und die „Mitschuldigen“ höchstwahrscheinlich von dem „Teufel ein Bärenhäuter“ im Ton der Rede beeinflusst sind, ist die Uebereinstimmung dieser Motive bemerkenswert, und zwar besonders die des ersteren, weil der einzige Auftrittt des „Tugendspiegels“ während Goethes Leipziger Aufenthalt (November 1767) entstanden ist.

Uns kommt es freilich zu, diese Lobsprüche auf das gebührende Mass zurückzuführen. Es soll dazu Krügers dramatische Thätigkeit gewürdigt, und Technik, Tendenz und Charakteristik in seinen Dramen untersucht werden.

Was zunächst den Aufbau der Handlung, die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Akte und Scenen angeht, so ist sich Krüger hierbei nicht überall gleich. Am besten gelungen ist „Der blinde Ehemann“; „Die Landgeistlichen“ und „Candidaten“ stehen zurück. Der Grund dafür ist leicht zu finden. Die Handlung in dem erstgenannten Lustspiel ist ziemlich einfach und durchsichtig, sie baut sich sinngemäss und dramatisch in drei Akten auf. Der erste Akt enhält die Exposition, der zweite den dramatischen Höhepunkt, der dritte den Abschluss der Handlung. Der erste Autzug bringt also Andeutungen über die Beziehungen der Personen zu einander, besonders über das Verhältnis des Prinzen zu Astrobal, das wichtigste des ganzen Dramas. Im zweiten Akt wird der bis dahin ahnungslose Prinz durch die Erscheinung der Fee von dem über sie verhängten Fluch, seiner Verwandtschaft mit Astrobal und dem Mittel, den Fluch zu lösen in Kenntnis gesetzt. Dann bleibt nur noch übrig, im letzten Akt die sich hieraus ergebenden Folgen darzulegen.

Weniger vorteilhaft nehmen sich in diesem Punkte die beiden andern Lustspiele aus. Hier gelangt nicht eine einfache abgeschlossene Handlung zu Darstellung, sondern es kommt dem Verfasser in erster Linie auf die satirische Schilderung der Sitten und der Gesellschaft an. Die Aufgabe nun, diese Satire in dramatische, einheitliche Handlung umzusetzen, ist ihm nicht recht gelungen, und es ist um den technischen Bau nicht so gut bestellt als im „blinden Ehemann.“ Für die „Candidaten“ kommt hinzu, dass sie 5 Akte haben, was die Schwierigkeit der Stoffverteilung noch erhöht. Die beiden ersten Akte dieses Lustspiels bilden die Exposition. Das „Thema“ wird aufgestellt: Hermann will die Rathsherrnstelle haben, von Chrysander und Valer aber werden ihm Hindernisse in den Weg gelegt. Daneben erfahren wir, welche Absichten der Graf und Arnold auf Caroline haben. So weit



Fliesst diese schnell dahin, so folgt ihr der Dialog mit gleichem Bemühen, stockt sie dagegen, so ist auch er meist unbeholfen und schwerfällig. Die der Exposition dienenden Scenen berühren eben durch den Mangel an Beweglichkeit des Dialogs noch unangenehmer.

Leicht könnten sie lebensvoller gestaltet werden, wenn sich die auftretenden Personen mitten in der Rede unterbrächen, anstatt zu warten, bis jede ihren Satz und Gedanken abgeschlossen hat. In den „Candidaten“ wendet Krüger dieses Belebungsmittel häufiger an, dagegen vermissen wir es in den „Landgeistlichen“ und dem „blinden Ehemann“. Hier werden Erzählungen, die freilich zur Exposition erforderlich sind, nicht in kunstvolles Zwiegespräch aufgelöst, sondern in langem Redefluss vorgetragen, und darauf gründet sich wohl der von der Kritik gegen Krüger erhobene Vorwurf, dass er nicht die Kunst verstanden habe, zur rechten Zeit aufzuhören.

Derartige Ausstellungen können gegen die beiden kürzeren, in Alexandrinern abgefassten Lustspiele nicht erhoben werden. Der Vers wird recht geschickt gehandhabt. Fast immer schliesst mit einer Verszeile auch der Gedanke oder der Satzteil ab, das sogenannte enjambement findet sich selten. Hebung und Senkung folgen im allgemeinen zwanglos aufeinander, auch die Cäsur fällt meist natürlich. Hier und da kommt allerdings eine nicht gerade gewöhnliche Elision oder Apokope vor, doch kann man nicht sagen, dass Krüger dem Vers zulieb der Sprache Gewalt angethan hat; ungewöhnliche Konstruktionen sind glücklich vermieden worden. Die Reimfolge ist die von den Franzosen beobachtete, männlicher und weiblicher Reim wechseln regelmässig. Gern bricht der Dichter mitten im Vers ab, um ihn von einer anderen Person fortsetzen zu lassen, oder er verteilt einen einzigen Vers wohl gar auf drei Sprecher, wodurch der Dialog ausserordentlich belebt wird.

Mit dem vorhin berührten Mangel an Fertigkeit in der Dialogführung hängt wohl die Vorliebe zusammen, welche Krüger für den Monolog zeigt. In den „Candidaten“ tritt sie geradezu störend zu Tage; dies Lustspiel hat nicht weniger als zwölf Monologe, während sonst deren Zahl ein erlaubtes Mass nicht überschreitet. Der Verfasser verfolgt mit ihnen verschiedene Zwecke. Eine Person geht von der Bühne ab, die andere darf nicht unmittelbar danach auftreten, der Monolog ist in diesem Fall ein willkommenes Mittel, um den Übergang zu bewerkstelligen. Dann erfährt der Zuschauer aus einem Selbstgespräch etwas über den Charakter der redenden Person, oder sie teilt ihm mit, was weiterhin geschehen soll, macht ihn auch wohl mit früheren Ereignissen bekannt, die zum Verständnis erforderlich sind. Ferner bietet der Monolog der komischen Person (Marottin, dem Diener) Gelegenheit, das Publikum zu ergötzen, und endlich macht der Schauspieler darin seiner Erregung Luft. Nur im letzten Fall ist der Monolog ausreichend begründet und wirkt nicht unnatürlich.

Dem Schauspieler Krüger sind wohl die zahlreichen pantomimischen Anweisungen zu verdanken, die der Darsteller von ihm erhält. Nur jemand, der selbst schauspielerisch thätig war, konnte deren Wichtigkeit ermessen, und es sind fast bei keinem gleichzeitigen Dramatiker Bühnenweisungen in so grosser Menge vorhanden. Ganz abgesehen von den Vorschriften, die sich von selbst verstehn und sich leicht aus dem Zusammenhang ergeben, finden sich noch andere in grosser Zahl, die zeigen, dass unser Dramatiker die Bühnenwirkung wohl bedacht hat. Als Arnold dem Grafen das zukünftige lustige Leben auf seiner Pfarre ausmalt, da muss der Graf seinen Haushofmeister vor Vergnügen „bei den Ohren schütteln,“ was der Stimmung sehr angemessen ist und sicherlich seinen Effekt nicht verfehlte. Dass der Dichter auch die Wirkung des Ensembles berücksichtigt, und dass ihm ein Bühnenbild im Geist vor Augen geschwebt hat, glaube ich nicht annehmen zu dürfen.

Ich hatte oben geäussert, dass besonders in den Expositionsscenen der Dialog ungeschickt gehandhabt sei. Trotz dieser formalen Schwäche muss anerkannt werden, dass die Expositionen, wenn wir sie auf den Inhalt hin prüfen, recht gewandt angelegt sind. Besonders ist die der „Candidaten“ gelungen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dem Verfasser

die Exposition des Molièreschen Tartuffe als nachahmenswertes Vorbild gedient hat. In beiden Dramen erstreckt sich die Einleitung auf die beiden ersten Akte. Bei Molière kommt der Held in den zwei Akten gar nicht auf die Bühne, und darin sah Goethe mit Recht einen besonderen Vorzug dieser Exposition. Eine solche Vollkommenheit vermochte Krüger allerdings nicht zu erreichen. Er stellte seinen Helden, in dem er sich selbst verkörperte, allzusehr in den Vordergrund, als dass er so lange auf sein Erscheinen hätte verzichten können. Doch soll ihm deshalb sein Verdienst nicht geschmälert werden, und bei der im ganzen noch recht unvollkommenen Technik des Dramas muss anerkannt worden, dass die Exposition, vorzugsweise in den „Candidaten", und dennächst die im „blinden Ehemann." durchaus gelungen ist. Wir werden mit der Vorgeschichte der Personen bekannt gemacht, die Katastrophe wird eingeleitet, die Charaktere werden skizzirt, doch wird nicht auch zugleich die Haupthandlung in ihrer eigentlichen Entwicklung hineingezogen. Interesse und Spannung sind erregt, wir sind begierig zu erfahren, wie sich das Drama entwickelt, und wie der Abschluss verläuft, ohne dass wir diesen jedoch voraussehen können. Es ist zu bedauern, dass der weitere Aufbau der Stücke nicht immer den Hoffnungen, zu denen die Exposition berechtigt, entspricht.

Auch die Personen, die in Krügers Dramen auftreten, erfordern eine kurze Betrachtung. In der Zeit, wo unser Dichter wirkte, macht sich das Bestreben geltend, die Personen des Dramas im Gegensatz zu den herkömmlichen Typen individueller zu gestalten. Die Gestalten der Krügerschen Lustspiele treten, wie während dieser Übergangsperiode leicht begreiflich, in ziemlich grosser Buntscheckigkeit auf. Der Grund für diesen Mangel an Einheit ist in den Einflüssen zu suchen, welchen Krügers dramatisches Schaffen unterworfen war. Wie wenig selbständig sein Jugendwerk ist, habe ich nachgewiesen; nichts ist also natürlicher, dass auch die auftretenden Personen kein originales Gepräge tragen, sondern den typischen Mustern nachgebildet sind. Da finden sich die Bedienten, die weit über ihren Stand und ihre Bildung hinaus reden und handeln. Es tritt der musterhafte Liebhaber auf, der die Geliebte dem unwürdigen Nebenbuhler zu entreissen bestrebt ist; ferner die bethörte Mutter, die den lasterhaften Freier der Tochter aufdringen will. Auch im „blinden Ehemann" überwiegen die Typen, besonders fallen die des zum Hahnrei gemachten Gatten und der treulosen Frau auf. Ganz anders in den „Candidaten." Kann sich gleich der Dichter von den Typen noch nicht völlig freimachen, so tritt uns doch in der Hauptperson, und das bedeutet einen wesentlichen Fortschritt, ein ausgeprägter Charakter entgegen. Die scharfe Kritik Herders über die „Candidaten" kann ich nicht anerkennen und komme im Hinblick auf die Entwicklung des deutschen Lustspiels zu einem wesentlich mildern Urteil. Herder wurde durch eine Vorstellung des „blinden Ehemanns", die er 1766 in Riga sah, zu folgender Auslassung bestimmt:[1]) „Und wo ja deutsche Charaktere sind, da sind sie nach französischer Art gezeichnet, mit französischen vermischt, und also immer schielend. Ein Fehler, den ich bei den Krügerschen Stücken glaube bemerkt zu haben. In seinen Candidaten sind der Licentiat und Hofmeister von ganzem Herzen deutsch, der Graf und die Gräfin unerträglich deutsch-französisch, der Fähnrich und das Kammermädchen französisch-deutsch, und aus dem Sekretär ist fast gar nichts zu machen. In seinem blinden Ehemann dürfte dies Gemisch weniger in die Augen fallen, weil Alles, ein paar Charaktere ausgenommen, französisch ist. Ich verkleinere gar nicht den Ruhm dieser Stücke als Komödien, ich betrachte sie als deutsche Komödien; so muss ein Deutscher sie beurtheilen, denn das kann kein Ausländer, von einer fremden Nation."

Zweifellos hat Herder in manchem Punkt recht, indessen ist in den 20 Jahren, die zwischen der Entstehung der „Candidaten" und dieser Beurteilung liegen, im deutschen Lustspiel eine beträchtliche Wandlung vorgegangen. Von historischem Standpunkt aus muss sowohl des Dichters Werk

[1]) Herders Lebensbild hrsg. von seinem Sohn E. G. v. Herder Erlangen 1846 I, 8, 85.

als auch die Kritik darüber betrachtet werden, und da ergiebt sich, dass Herder kein gerechter Beurteiler ist, ebensowenig wie etwa Lessing der Thätigkeit Gottscheds eine billige Würdigung widerfahren lässt. Das deutsche Lustspiel lag zu Krügers Zeit fast noch völlig in den Fesseln des französischen Vorbildes; ist es da zu verwundern, wenn ein Dichter diese nicht mit einem Male abschütteln kann, und darf die Anerkennung dem versagt werden, der sich strebend bemüht hat? Es ist schon löblich, dass endlich Charaktere die Typen zu verdrängen beginnen, die Unvollkommenheiten, der Mangel an Einheitlichkeit, können erst allmählich beseitigt werden. Dass auch in den „Candidaten" noch typische Gestalten vorkommen, muss zugegeben werden; die männlichen Bedienten z. B. sind noch nach der alten Schablone gezeichnet. Das Kammermädchen dagegen spielt schon eine ganz andere Rolle. Ihr Wesen, ihr keckes Benehmen gegen die Herrschaft, das sie mit den Kammerzofen der gleichzeitigen Lustspiele teilt, erscheint in Folge ihrer Herkunft von guter, aber vom Unglück betroffener Familie vollkommen natürlich und begründet.

Bei Krüger höchste Kunst der Charakteristik zu erwarten, da er eben erst mit der Darstellung von Charakteren den Anfang macht, wäre unbillig. Er, der vor allem dramatische Klarheit und Bühnenwirksamkeit anstrebt, will seine Personen hell beleuchten und über ihre Eigenschaften keinen Zweifel aufkommen lassen. Anstatt es also dem Zuschauer zu überlassen, durch das Thun und Treiben seiner Personen ein Bild von ihrem Charakter zu gewinnen, macht er sie zum Sprachrohr ihres eigenen Wesens. Besonders treffende Beispiele für solche direkte Charakteristik bieten Hermann und Arnold. Wie oft versichert nicht jener, dass er immer nur die Wahrheit sagt, dass er unmöglich schmeicheln kann, und wie unverhohlen macht Arnold selbst in längerem Monolog (I,6) seine verwerflichen Absichten und Eigenschaften kund.

Recht beachtenswert erscheint Krüger, wenn wir das Ziel seiner Satire ins Auge fassen. In dieser Hinsicht kommen nur die „Landgeistlichen" und die „Candidaten" in Betracht. In jenem Drama wendet sich der Verfasser vor allem gegen die Geistlichen, wie schon der Titel anzeigt, doch findet gerade dieser Teil der Satire unsern Beifall nicht, weil sie zu einseitig und übertrieben ist. Grösseres Interesse bringen wir schon der Schilderung des Universitätstreibens entgegen. Aus Wahrmunds Beschreibung kann sich der Leser einen Begriff machen, wie lässig vor allem das theologische Studium betrieben wurde. Natürlich lässt dies auch einen Rückschluss auf die andern Fakultäten zu. Dass trotzdem Theologen zu Amt und Brot gelangen, wird aus Brigittes Erzählung begreiflich, die Tempelstolz für Geld Patrone erworben und ein gelindes Examen ausgewirkt hat. Mannigfaltiger noch und intensiver, weil weniger plump und aufdringlich, ist die Satire in den „Candidaten." Da werden die verschiedenartigsten Verhältnisse beleuchtet. Wiederum wendet sich der Verfasser gegen das regellose Treiben auf den Universitäten. Arnold und der Licentiat Chrysander entwerfen ein anschauliches Bild davon. Hat doch für diesen ein armer Vetter „die Disputation" verfertigt und ihm den Licentiatentitel verschafft! Weiterhin greift Krüger den Adel heftig an. Schon in den „Geistlichen" entdecken wir einen solchen Hinweis. Wahrmund fürchtet, Fräulein von Birkenhayn werde einen bürgerlichen Bewerber zurückweisen. Sie aber erwidert, dass sie die Tugenden des Adels auch an einem Bürger ehre. Ihr Geliebter dürfe sich seines bürgerlichen Standes nicht vor ihr schämen. Wie häufig und nachdrücklich der Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum in den „Candidaten" betont wird und wie er schliesslich in der Vereinigung Hermanns und Carolinens zum Austrag gelangt, ist bereits veranschaulicht worden.

Von dem Familienleben des Adels, besonders von dem Verhältnis des Mannes zur Frau — die Kinder werden nur nebenher erwähnt — erhält man ein höchst abstossendes Bild. Im Gegensatz dazu muss sich der Zuschauer die Ehe zwischen Hermann und Caroline in Gedanken als musterhaft ausmalen.



Wenn es möglich ist, dass Leute wie Muffel, Tempelstolz, der Licentiat und Arnold in den Besitz von Ämtern gelangen oder zu gelangen hoffen, deren Pflichten zu erfüllen sie völlig unwürdig und unfähig sind, und wenn wir hören, durch welche verwerflichen Mittel solche Leute ihre Zwecke erreichen, so muss die Gesellschaft, in welcher ein derartiges Treiben möglich ist, von Grund aus verderbt sein. Diese schreienden Missstände sind durch das Patronatswesen und die Protektion gezeitigt worden. Der Graf selbst ist nur durch die Protektion der Gräfin so hoch gestiegen. Er weigert sich, Valer die Rathsherrnstelle zu geben, wird aber gefügig, als seine Gemahlin ihn zornig anfährt: „Sie würden vielleicht ein schlechter Edelmann und ein ewiges Hofjunkerchen geblieben seyn, wenn ich Ihnen nicht meine Verdienste geliehen, und der Fürst dieselben zu schätzen gewusst hätte. Ich schwöre es Ihnen, wenn Sie nicht — — —“ Hiermit bricht sie ab; zu ergänzen ist etwa die Drohung, dass die Gräfin die Sache an die Öffentlichkeit bringen will, wenn der Graf nicht ihren Willen erfüllt. Unwillkürlich taucht hierbei die Erinnerung an die Scene in Kabale und Liebe auf, wo Ferdinand seinem Vater, der Luise verhaften lassen will, ins Ohr schreit: „Unterdessen erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird.“

Wenn ich damit die Hauptpunkte ins Auge gefasst habe, wo Krügers Satire einsetzt, so tritt besonders deutlich die Kluft zu Tage, die ihn von den Lustspieldichtern seiner Zeit trennt. Wie zahm, wie harmlos sind ihre Werke im Vergleich zu den „Candidaten“, denn vorzugsweise nach diesem Stück muss der Dramatiker Krüger beurteilt werden. Und wenn einmal einer der Zeitgenossen ein gleichwertiges Thema aufgreift, wie Gellert in seiner „Betschwester,“ von der ich es dahingestellt sein lasse, ob sie nicht den „Geistlichen a. d. L.“ ihren Ursprung verdankt, wenn gleich sich innere Beziehungen zwischen beiden nicht entdecken lassen, wie matt, wie langweilig, undramatisch und wirkungslos wird es behandelt! Dass ein Dramatiker an einen solchen Vorwurf überhaupt herangeht, ist schon eine grosse Seltenheit. Fast ausschliesslich werden harmlose Stoffe zur Behandlung gewählt, bei denen sich meist nach dem ersten Auftritt das Ende schon voraussehen lässt und die dramatische Steigerung, wenn sie überhaupt noch möglich ist, auf ein sehr bescheidenes Mass beschränkt wird. Lessings Urteil über Hippels Lustspiel „Der Mann nach der Uhr,“ dass man alle Einfälle, mögen sie noch so drollig sein, voraussieht, sobald man den Titel hört, gilt für die Mehrzahl der gleichzeitigen deutschen Lustspiele. Ich erinnere nur an das „Testament“ der Gottschedin, den „Geheimnissvollen“ und den „geschäftigen Müssiggänger“ I. E. Schlegels, den „Misstrauischen“ Chronegks u. a.

Diese Komödien verspotten alltägliche Laster und wollen geringfügige Gebrechen bessern, die bei den Lustspieldichtern von je her Gegenstand der dramatischen Behandlung gewesen sind. Die „Candidaten“ dagegen wenden sich gegen die Schäden ihrer Zeit, haben aber einesteils deshalb, weil solche Verhältnisse mutatis mutandis wiederkehren, und anderenteils, weil wir darin einen Spiegel der Zeit erblicken, Anspruch auf bleibende Bedeutung. So muss ich auch Herders Ansicht, die Sitten der „Candidaten“ passten besonders auf Hamburg, abweisen. Sie sind im Gegenteil von jeder Lokalfarbe frei.

Erhebt sich demnach Krüger über seine Zeitgenossen, wenn wir die Tendenz seiner Satire in Rechnung ziehen, so verschiebt sich das Bild zu seinen Ungunsten, wenn noch andere Vergleichungspunkte herangezogen werden. So sind ihm z. B. Schlegel und Frau Gottsched besonders in technischer Beziehung überlegen. Ihre Dialogführung ist frischer, dem Drama angemessener, der Gang der Handlung doch trotz der oben gerügten allgemeinen Mängel lebhafter als bei Krüger. Wortwitz, der besonders der Gottschedin eigen ist, fehlt ihm völlig. Auch Situationskomik treffen wir nicht häufig an. Die störenden Monologe fallen bei den andern Vertretern der gleichzeitigen Lustspieldichtung fast völlig weg. Die Bühnenanweisungen, die Krüger vielleicht durch seine Thätigkeit als Schauspieler zu geben veranlasst wurde, verschwinden bei Gellert und Schlegel fast ganz, sind aber bei Frau Gottsched reichlich vorhanden. Mag nun Krüger gerade in diesem



Punkt von ihr abhängig sein oder nicht: geleugnet kann nicht werden, dass der Einfluss dieser Frau auf ihn hin und wieder zu Tage tritt, doch nie mehr so auffallend wie in den „Geistlichen auf dem Lande“ und überhaupt nicht in solchem Grade, dass Krüger, wie Danzel meint, als Schüler und Nachfolger der Frau Gottsched gelten müsste.

In einem Punkt aber, und zwar einem sehr wesentlichen, ist Krüger den Lustspieldichtern seiner Zeit wieder überlegen, nämlich in der Logik der Handlung. Unser Dichter hält an den Einheiten des Ortes und der Zeit fest, hat es aber trotz dieser Fesseln verstanden, die Handlung in seinen Dramen folgerichtig aufzubauen. Bei ihm ergiebt sich immer ein Auftritt aus dem vorhergehenden, die Personen treten nicht unerwartet auf, sondern ihr Kommen wird begründet, wir vermuten es aus der Anlage der Situation. Etwaige „Entdeckungen“, die sich sonst am Schluss des Dramas unverhofft einzustellen pflegen, bereitet Krüger von langer Hand vor. So wird im dritten Akt der „Candidaten“ darauf hingewiesen, dass Caroline ihren wahren Stand verbirgt: wenn es sich also am Ende herausstellt, dass sie Fräulein von Wirbelbach ist, kommt diese Eröffnung nicht überraschend. Wie mangelhaft ist die Technik in dieser Hinsicht dagegen bei Schlegel, wie rührend hilflos erscheint Gellert. Dieser trägt kein Bedenken, in einem Drama fast ein Dutzend Mal zu der berüchtigten Tasse Kaffee als Ausflucht zu greifen, um irgend eine Person von der Bühne zu bringen. Aus den unmöglichsten Gründen („Ich will mir eine Tasse Kaffee machen lassen. Vielleicht kann ich mein verdriessliches Wesen zerstreuen.“ Zärtl. Schwestern II, 2), zu den unwahrscheinlichsten Zeiten und Gelegenheiten erscheint immer wieder diese banale und lächerliche Motivirung. Weniger empfindlich als bei Gellert, aber doch noch fühlbar genug, tritt diese technische Unvollkommenheit bei Schlegel und Frau Gottsched hervor. Krüger verstösst fast nie gegen die Logik der Handlung: dadurch heben sich seine Dramen vorteilhaft von denen seiner Zeitgenossen ab und entschädigen so für geringfügigere Mängel anderer Art.

Krüger als Übersetzer.

Als Übersetzer hat Krüger eine umfassende Thätigkeit entwickelt, worüber Löwen in der Einleitung zu seiner Ausgabe bemerkt: „Es ist überflüssig, das ziemlich lange Register seiner Uebersetzungen anzuführen, und aus Liebe zu seiner Asche will ich dieser Arbeiten, die ihn gewiss nicht aus der Vergessenheit würden gerissen haben, gar nicht gedenken. Die meiste Zeit und Sorgfalt mag er noch wohl auf die Uebersetzung des Marivaux gewandt haben.“

Ob Krüger ausser den zwölf Lustspielen Marivaux' und den sechs oben genannten Dramen noch mehr Übersetzungen vollendet hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Dass die Marivauxübersetzung von ihm herrührt, wird mehrfach bezeugt; dafür, dass er auch der Übersetzer des ersten Bandes der Schönemannschen Schaubühne ist, hoffe ich, den Beweis erbringen zu können.

Der Inhalt dieses Bandes ist bereits angegeben worden. In der Vorrede wird zuerst vom Herausgeber um ein mildes Urteil gebeten, und alsdann das Bestreben betont, die Schönheit der Originale zu erreichen. Der Grund zur Herausgabe ist gewesen, „die deutsche Bühne mit mehreren guten Stücken zu bereichern, da die Anzahl unsrer deutschen erträglichen noch lange nicht hinreichend ist, eine Gesellschaft Comödianten, welche Adam und Eva und den Fausten eben nicht mehr spielen wollen, zu unterhalten.“ Weiter klagt der Vorredner über das Elend des herrschenden Geschmacks. Die wenigsten Besucher verfolgen den Zweck, das Stück und die Darstellung genau zu beobachten, „sondern der meisten einzige Absicht ist, hier und da ein ungereimtes Wort zu hören oder eine närrische Geberde zu sehen.“ Der Grund des Übels ist der Mangel an Bildung. „Unsre Demoiselles und unsre junge Herren werden ganz und gar nicht zum Lesen angewiesen,“ sie suchen ihr Vergnügen anderswo. „Kan man also,“ so fährt der Herausgeber fort, „bey so bewandten Sachen wohl strafbar seyn, wenn man durch eine Ausgabe solcher Stücke, wie in diesem Band befindlich sind, einen

Versuch macht, den Geschmack unsrer Landsleute am Lesen zu reitzen und ihnen durch allerhand Kunstgriffe, unter andern auch durch den Reim in gebundenen Übersetzungen, Lust zu erwecken sich auch mit den Schriften der Franzosen mehr bekannt zu machen?" Ein Mahomet oder ein verehlichter Philosoph würde, wenn die guten Stücke bekannter wären, „die Welt neugieriger machen, als der Teufel ist los, oder das Reich der Narren."

Dieser erste Band der Schönemannschen Schaubühne wurde in dem ‚Hamburger Correspondenten', (1748, 30. März) arg mitgenommen. Die Kritik beginnt mit dem Vorwurf, dass das Buch sehr viele Druckfehler enthalte. „Unterdessen ist es ganz gut, dass man kein Verzeichniss dieser Fehler gemacht hat. Es wäre wirklich überflüssig gewesen, da wir in Ansehung der Uebersetzung mit Recht sagen können, dass dieses ganze Buch an sich selbst ein Fehler ist." Nach Angabe des Inhalts fährt der Kritiker fort: „So weit die Verfasser dieser Stücke sich über alles Mittelmässige erhoben haben, so sehr hält der Uebersetzer sich zu dem Niedrigen. Er ist in allen Ausdrücken entweder so gekünstelt oder so platt, dass die starken und einnehmenden Gedanken des Originals darüber ganz verstellt werden. Die Verse sind unleidlich hart, und es ist ganz natürlich, dass man ein Schauspiel nicht gerne zweymal aufführen siehet, welches in einer solchen unförmlichen Schreibart abgefasset ist. Die Vorrede, in welcher der Übersetzer über den wenigen Geschmack der Deutschen an den Schauspielen klaget, verdiente Beyfall, wenn man nur nicht die ängstliche Mühe gar zu deutlich bemerkte, welche er sich darinnen gegeben hat lustig zu seyn. Er zeigte, wie leicht es ist, in das Possierliche zu verfallen, wenn man durchaus scherzhaft sein will. Wenn wir auch einen guten Arlekin noch in der Comödie leiden könnten, so ist er uns doch in den Vorreden unerträglich. Es scheint, dass der Verfasser einen Ansatz vom Witze hat, und wir wünschen nur, dass er mit solchem allemal den Verstand verknüpfen möge."

In der Vorrede zum 2. Band der Schönemannschen Schaubühne versucht der Herausgeber diese Vorwürfe, die freilich zum grössten Teil berechtigt sind, aus denen aber auch viel Gehässigkeit, wahrscheinlich aus persönlicher Gereiztheit herrührend, spricht, zu entkräften. „Man darf in dieser Vorrede keine Vertheidigung der sechs Schauspiele suchen, die ich in Braunschweig und Hamburg herausgehen lassen, und welche von dem Hamburgischen Correspondenten so weit herunter gesetzt geworden. Mit Druckfehlern hätten sie so gesegnet nicht sein sollen, wenn uns nicht die Abwesenheit verhindert hätte die Correctur selbst zu übernehmen. Was die Beschuldigung wider den Übersetzer betrifft, so gab er mir zur Antwort, da ich fragte, ob er sich vertheidigen wollte: „Dass der Herr Correspondent derjenige gar nicht wäre, um dessen Beyfall er iemals arbeiten werde, und dass er, so gering er sich auch selbst schätze, bei dessen Lobe ebenso gleichgültig gewesen seyn würde, als er bei dem Tadel desselben wäre. Denn die meisten, die an dergleichen Artikeln arbeiten, (fügte er hinzu), haben sich der Welt mehr durch ihr böses Hertz, als durch ihre Geschicklichkeit und durch ihre Wissenschaften bekannt gemacht. Mein Tadler hat mir ja keine gekünstelte und platte Ausdrücke bewiesen. Also habe ich keine zu vertheidigen".

Nachdem der „Uebersetzer und Vorredner" des ersten Bandes sich verteidigt hat, werden in dieser Vorrede noch einige Vorurteile bekämpft, „die sich gleichsam wider die Aufnahme der deutschen Bühne verschworen zu haben scheinen." Die Vorrede steht mit den nachfolgenden Übersetzungen in keinem Zusammenhang, der Vorredner sagt vielmehr ausdrücklich: „Die Meinige (i. e. Vorrede) soll mit der Sammlung dieser Schauspiele selbst so viel Verbindung nicht haben". Ebenso werden die im 3. bis 6. Teil herausgegebenen Dramen ohne Geleitsbrief entlassen. Die Vorreden zu diesen vier Bänden behandeln allgemeine Themata, wie in Devrients Schönemannbiographie nachgelesen werden kann.

Aus dem Vorstehenden ziehe ich die Folgerungen. Die im ersten Band der „Schönemannschen Schaubühne" enthaltenen Übersetzungen sowie die Vorrede dazu rühren von ein und demselben Verfasser her. Der Vorredner der folgen-

den Bände *ist nicht derselbe wie* der des ersten Bandes. Nun sagt Chr. Heinrich Schmid in der „Chronologie des deutschen Theaters“ (S. 135), dass Destouches' „verehlichter Philosoph“ (Schönemannsche Schaubühne Bd. 1) von Krüger übersetzt ist. Daraus ergäbe sich also, dass alle Übersetzungen des ersten Bandes der Schönemannschen Schaubühne und die Vorrede Krügers Werk sind. Wenn indessen die Angabe der Chronologie nicht beweiskräftig genug erscheint, so lege man sich die Frage vor: Kann für eine solch umfangreiche Übersetzung wie die vorliegende eine andere Persönlichkeit aus Schönemanns Kreise in Betracht kommen als Krüger? Höchstens könnte man an Ekhoff denken, doch beginnt dessen Thätigkeit als Übersetzer erst später. Wäre er schon vor 1753, wo sein erstes Stück erschien, in solcher Weise schriftstellerisch hervorgetreten, es wäre uns gewiss bezeugt. Alles weist demnach darauf hin, dass die Angabe der Chronologie richtig und Krüger Verfasser des ganzen ersten Bandes von Schönemanns Publikation ist. Noch muss ich darauf aufmerksam machen, dass Schönemann die Vorreden zum zweiten bis sechsten Band seiner Schaubühne immer mit seinem vollen Namen unterzeichnet hat; die Vorrede zum ersten Band trägt keine Unterschrift. Durch einen Vergleich dieser Vorrede mit der zum zweiten Teil der Marivauxübersetzung wird übrigens mein Beweis weiter unten noch eine Kräftigung erfahren.

Hier ist es angebracht, Gottscheds Urteil über die Vorreden zu den zwei ersten Bänden der Schönemannschen Sammlung zu hören. Im „Nöthigen Vorrath“ lobt er „die wohlgeschriebene kritische und satirische (erste) Vorrede, über den schlechten Geschmack der deutschen Zuschauer, der doch nur an gewissen Orten herrschen mag. Indessen war er selbst in Rom zu Augusts Zeiten nicht besser: wie Horaz klaget.“ Obgleich die zweite Vorrede Schönemanns Unterschrift zeigt, sagt Gottsched, sie sei „in Herrn Schönemanns Namen abgefasset. Sie streitet auch wider gewisse Gegner und Vorurtheile und ist werth gelesen zu werden.“

Dass Krüger der Verfasser der Marivauxübersetzung ist, die in zwei Bänden 1747 und 49 erschien, wird von Lessing, Löwen und Chr. H. Schmid bestätigt. Letzterer sagt in der Chronologie (p. 130): „J. C. Krüger, der sich wegen seines überaus mässigen Gehalts immer ausserdem etwas durch Schriftstellerei verdienen musste, gab in diesem Jahre (1747) eine Sammlung etlicher Lustspiele des Marivaux heraus, die unter seinen vielen Übersetzungen, denen man sonst immer die dringende Noth ansieht, den Vorzug behält, besonders weil er dabey immer die gehörige Rücksicht auf die Bühne nahm, für die er übersetzte.“ Jördens bemerkt, dass die Lustspiele des Marivaux oft nach dieser Übersetzung gespielt worden sind.

Es lohnt sich wohl die interessanten Vorreden zu den beiden Bänden[1]) der Marivauxübersetzung eingehend zu betrachten.

In der ersten Vorrede will der Verfasser kurz die gegen die Person des Harlekin bestehenden Vorurteile widerlegen. Ein Marivauxübersetzer könnte leicht in den Verdacht kommen, „dass er die Rasereyen gut heissen werde, womit die Possenspieler bisher unter der Gestalt des Harlekins in den sogenannten Müllermädgen, Reiche der Todten, Papinianus, Thomas Morus, und wie sich die Meisterstücke der theatralischen Ungereimtheit alle nennen, belustiget haben.“ Doch haben wir es hier nicht mit dem gewöhnlichen Possenreisser zu thun, der unverschämt genug ist, „Frauenzimmer und Standespersonen durch die gröbsten und auch die nachlässigste Ehrbarkeit verletzende Zweydeutigkeiten roth zu machen.“ Die italiänische Bühne hatte in folge ihres verderbten Geschmacks ein Ungeheuer hervorgebracht, das trotz seiner Unnatur, trotz des Mangels an guten Eigenschaften „durch die seinigen die Sinne bezauberte, weil das menschliche Herz durch Ausschweifungen am ersten gerühret wird.“ „Diese Bezauberung der Sinnen, welche, wenn sie zugleich lobenswürdige Triebe rege macht, der Hauptzweck eines Schauspiels ist,“ veranlasste

[1]) Ein Exemplar dieser seltenen Ausgabe auf der Universitätsbibliothek in Marburg.



Marivaux, de l'Isle, Beauchamp, Allainval u. a. Harlekins Gestalt unter Beibehaltung der Maske zu veredeln und das menschliche Herz „zu edlern Trieben anzureizen." Wenn diese Dichter zuweilen von „den unnöthigen Regeln, wie z. E. die Regel der 5 Handlungen ist," abwichen, so beobachteten sie dafür „die nöthigen Regeln der Natur und des Vergnügens desto besser." Ihr Harlekin spricht die ungekünstelte Sprache des Herzens, sie haben ihn „des seltsamen und unnatürlichen" entkleidet, und er stellt nun ein „Gemählde von den Trieben der Leute vor," die noch keine „Erfahrung" haben, denen „die Erziehung noch nicht List und Verstellung gegeben hat", und die „an Geberden, Fröhlichkeiten und Stellungen reicher sind, als Leute, deren Glieder und Minen der Zwang des Standes und der Erziehung schon in dem Zaume hält, und dieselben schwer und traurig macht." Harlekin ist füglich nichts anderes als der Sosias des Plautus und Terenz. Wer Marivaux verachtet, „weil er seine Stücke nicht in 5 Handlungen eingeschränkt hat; und wer dafür eine klägliche zum Exempel lieber lieset, weil er daselbst den Namen Harlekin nicht unter den Personen findet, und weil sie mehr als 3 Handlungen hat," den vergleicht Krüger mit einem Geizhals, der eine Statue aus Gold, die einem ungeschickten Lehrling in die Hände gefallen ist, einer hölzernen, von einem trefflichen Meister gestalteten vorzieht. „Wie weit ist der Geschmack desjenigen, welcher den Unerträglichen und seines gleichen lieber hat, von dem Geschmack des andern entfernet, dessen Liebling Marivaux ist!"

Endlich beseitigt Krüger die Bedenken, die gegen das „buntfleckigte Kleid" des Harlekin erhoben werden. Man kann den Witz und die Satire des Dieners auf der Bühne begreifen, ohne dass er „ein deutsches Kleid mit Schnüren und Achselbändern" trägt, und ebenso erkennt man einen „Römischen Brutus" auch ohne den „Aufputz, womit er seiner Zeit auf das Capitolium gegangen ist." Das Kostüm betrachtet Krüger als Nebensache, es braucht also das des Harlekin der Wirklichkeit nicht zu entsprechen. Ein wenig Abweichung von der Natur „drückt dieselbe zuweilen besser in die Sinnen." Die Schlusssätze lauten: „Ich werde freylich den Destouches nicht das geringste weniger verehren, weil er in seinen entzückenden Lustspielen keinen Harlekin reden lässt; ich werde mich aber auch nicht entschliessen können, ihm den Marivaux darum nachzusetzen, weil er die äusserliche Form seiner meisten Lustspiele nach dem Geschmacke der Italiänischen Bühne in Paris eingerichtet hat".

Die Absicht dieser Vorrede ist unschwer zu erkennen. Sie richtet sich in ihrem ganzen Umfang gegen Gottsched, indem sie die Verteidigung des Harlekin versucht und ferner die von Gottsched ausgesprochenen Forderungen des historischen Kostüms und der bestimmten Zahl von Aufzügen als unnötig und unwesentlich hinstellt.

Gottsched war denn auch durch Krügers Herausgabe dieser Übersetzung sehr unangenehm berührt und machte seinem Ärger Luft, indem er sie im „Neuen Büchersaal" heftig angriff: „In der Vorrede," sagt er dort,[1] „sucht uns der Übersetzer durch des Marivaux Beyspiele, wiederum den närrischen Harlekin, und Stücke von drey Aufzügen, beliebt zu machen: nachdem wir kaum gelernet haben, dass man sich nach dem Exempel der Alten, und der guten französischen Bühne, ohne dieses Unding in der Natur, behelfen; und dem Horaz gehorchen könne, der durchaus 5 Aufzüge verlanget. Wie geht es doch immermehr zu, dass das Gute nicht beständig seyn kann, auch wenn es nun schon mit vieler Kunst und Mühe eingeführet worden? Doch wie es Meister gegeben hat, die sich eine Ehre daraus machten, den Tempel der Diana in sehr vieler Zeit aufzubauen: also fand sich auch endlich ein Demetrius, der die Seinige darinn suchte, dass er solch ein Wunder der Welt in die Asche legen konnte."

In der Vorrede zum 2. Band seiner Marivauxübersetzung klagt Krüger über die geringe Teilnahme, die den Komödien in folge des schlechten Geschmacks und des Mangels an

---

[1] Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften II, 288.

feinerem Verständnis von den Deutschen entgegengebracht wird.

Es würde den Komödien nicht zum Vorteil gereichen, wollte man ihren praktischen Nutzen rühmen. „Wenn man aus ihnen das Geheimniss lernte, den Stein der Weisen zu erfinden, einen vortheilhaften Banquerout zu machen, die Gesichter oder die Waaren auf eine an den Mann bringende Weise zu verfälschen, so wäre ihr Nutzen der Mühe werth angeführt zu werden.“ Doch dergleichen ist aus den Komödien nicht zu lernen; wohl aber enthalten sie andere Vorzüge, die aber nur „vernünftige Wesen“, d. h. ideal veranlagte, höher denkende Menschen anlocken. Erstens werden die Laster abscheulich oder lächerlich gemacht, der Verstand geschärft und das Herz gebessert, und zweitens sind die Regeln der Kunst darin zu finden, für deren Schönheit jedoch keine Anbeter vorhanden sind. Die Komödie wird von den meisten Menschen gering geschätzt, weil sie keinen praktischen Nutzen daraus ziehen können. Vernünftige Wesen aber, Menschen, die höher streben und sich geistig aufzuschwingen suchen, die also im Gegensatz stehen zu „Wesen, welche ganze Körper sind,“ d. h. die keine Ideale haben und nur auf das Sinnliche sehen, sind nicht auf den praktischen Nutzen allein bedacht. Ihre Bestrebungen können nicht leicht begriffen werden, weil die meisten Menschen nur nach solchen Dingen trachten, die mit einem unmittelbaren, greifbaren Nutzen verbunden sind. Nur diesen aber ins Auge zu fassen, ist eines „vernünftigen Wesens“ unwürdig. Lockt einmal die Komödie, trotzdem sie keinen praktischen Nutzen bietet, doch Zuschauer an, so liegt der Grund dafür in dem Reiz der Neuheit, den indessen auch herumziehende Banden und „künstliche“, d. h. dressirte Pferde gewähren. So ist denn auch der Nutzen der in dem vorliegenden Bande enthaltenen Komödien nach Ansicht des Vorredners fast gar nicht wert angepriesen zu werden. „Wer von der Natur die Kleinigkeiten, einen glücklichen Verstand und ein empfindendes Herz geerbt hat, wird sich durch die Lesung des Marivaux geschickt machen können, diese in Deutschland geringschätzige Sachen zum grösseren Vergnügen seiner Freunde und Freundinnen anzuwenden, und dasjenige, was man im Umgange das artige nennt, zu verschönern.“ Das ist der einzige Vorteil dieser Stücke. Ein politischer Vorredner würde wenigstens sagen, „dass man bey diesen Lustspielen des Menantes Complimentirbüchlein ersparen und dass ein junger Herr witzig daraus werden könnte.“ Krüger ist jedoch so aufrichtig, dass er versichert, „dies sey ganz und gar nicht möglich.“

Der Schlussabschnitt enthält eine Bemerkung über die Umarbeitung des Vorspiels zu „L'Ile de la Raison,“ worauf ich weiter unten zurückkomme.

Diese letztere Vorrede giebt mir Veranlassung, noch einmal auf die zum 1. Band der Schönemannschen Schaubühne zurückzukommen. Hier wie dort wird die Frage aufgeworfen, warum dem Theater in Deutschland so wenig Erfolg beschieden ist, warum die guten Schauspiele so schlecht besucht werden, die schlechten Possen dagegen meist ein volles Haus erzielen. Die Antwort ist in beiden Fällen die, dass es den Deutschen an dem nötigen Geschmack und feinen Witz fehlt, ein gutes Stück zu würdigen und sich an den Regeln der der Kunst zu freuen. Die idealen Vorteile, die man aus den Komödien schöpfen kann, finden keine Liebhaber, so heisst es in der letzterwähnten Vorrede, und in der Einleitung zum 1. Bd. der Sch. Sch. wird gesagt, dass die Werke des Verstandes, ein schönes Gedicht, eine gute Komödie für unsre Landsleute „gegen L'ombre und Wein viel zu grosse Kleinigkeiten“ sind. Ebenda wird abermals des „Reichs der Todten“ gedacht, über welches Krüger schon zweimal die Schale seines Zornes ausgegossen hat; von den kritiklosen Zuschauern wird es auf eine Stufe mit der Alzire gestellt. Kurz, der Herausgeber verzweifelt daran, dass „der gute Geschmack in Deutschland jemals seinen hellen Tag erreichen werde,“ es müsste denn durch eine „magische Cur“ ermöglicht werden.

Die Übereinstimmung der beiden Vorreden in ihren Hauptgedanken ist unverkennbar, und es ergiebt sich dar-

aus der Schluss, *dass sie ein und derselben* Feder entstammen. Krügers Autorschaft für den ersten Band der Schönemannschen Schaubühne erhält somit die letzte Stütze.

Es kann meine Aufgabe nicht sein, der Übersetzungsthätigkeit Krügers im Einzelnen nachzugehen, denn das würde zu weit führen, und das Ergebnis kaum den Aufwand an Zeit und Mühe lohnen. Es kommt nur darauf an über diesen Zweig seines Schaffens ein allgemeines Urteil zu gewinnen.

Für seine kurze Lebenszeit hat unser Autor eine beträchtliche Anzahl von Übersetzungen geliefert, und dass noch mehr als die oben aufgezählten seiner Feder entstammen, ist nicht ausgeschlossen. Indes stehen Vortrefflichkeit und Umfang des Übersetzten nicht in gleichem Verhältnis. Zunächst ist zu erwägen, dass es Krüger bei dem unstäten Leben, bei seinem aufreibenden Beruf als Schauspieler, Dichter und vielleicht als Dramaturg an der erforderlichen Musse zur geistigen Arbeit gefehlt hat. „Man sieht seinen Übersetzungen immer die dringende Noth an.“ Und in der That, „Noth“ in mehr als einer Hinsicht. Ohne das erforderliche Rüstzeug mitzubringen, ging unser Dichter ans Werk. Seine Kenntnis der französischen Sprache reicht nicht entfernt aus, der Aufgabe, die er sich gestellt hat, gerecht zu werden. Bekannt ist der von Lessing im 28. Stück der Hamb. Dramaturgie citirte Abschnitt aus dem „Bauer mit der Erbschaft“, worin er bedauert, „dass verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedrukt worden sind.“ Nun, am blossen verstümmelten Abdruk liegt es nicht, sondern eben an der mangelnden Sprachkenntnis und an der Überhastung des Verfassers, denn sonst wäre ihm der Widersinn, der sich aus der falschen Auffassung dieser und gar mancher andern Stelle ergiebt, zu Bewusstsein gekommen. So erklären sich Verstösse, wie die folgenden:

On ne saurait répondre que de soi (Ile de la Raison): ich müsste aufrichtig reden.

Finissez vos portraits, on n'en a que faire (Jeu de l'Amour II, 7): haltet ein mit euren Abschilderungen: die sind geschwinde zu machen.

Au pis aller (Petit-maître corrigé an verschiedenen Stellen): so viel ärger es auch ist.

Quelle méprisable espèce de feux! (Réunion des Amours III): „welche verachtungswürdige Gattung von Flammen“, wo feu in dem so gewöhnlichen Sinne von amour gebraucht wird.

Quant à moi, je n'ai que faire d'être dans les caquets (Réunion des Amours): ich für mein Theil habe kein gutes Maulleder.

Diese auf's Geradewohl herausgegriffenen Beispiele liessen sich noch beträchtlich vermehren. Es ergiebt sich daraus, wie zum Teil ganz landläufige Ausdrücke und Redensarten der französischen Sprache unserm Übersetzer fremd sind. Die Zierlichkeit, die Feinheit, das Leidenschaftslose der Sprache Marivaux' sind ihm verschlossen geblieben. Wenigstens wird in seiner Wiedergabe kein Äquivalent geboten. Schlecht und recht übersetzt Krüger darauf los, unbekümmert um die Wirkung auf den Leser oder Zuschauer. Wie unbeholfen, geradezu roh klingt es, wenn la coquette immer durch „Bulerinn“ übersetzt wird! Oder was soll man sich unter einem „wohlgemachten“ (bien fait) Mann vorstellen? Nur erraten lässt sich, dass ein Mann von schönem Wuchse darunter zu verstehen ist. In Fällen wie den folgenden ist durch das Streben, deutlich zu sein und durch Ungeschick die Kürze und Prägnanz des ursprünglichen Ausdrucks ganz verschwunden. „Serviteur, cher beau-père, ou peu s'en faut (Jeu de l'Amour II): Ihr Diener, lieber Schwiegervater, sie müssen es wenigstens in Kurzem seyn.“ „Je défends les coups d'encensoir (Réunion des Amours): Dass bitte ich mir aus, dass er nicht die Schmeicheleyn zu Hülfe nimmt.“

Wenn ein Drama eines fremden Volkes zum Zweck der Aufführung in eine andere Sprache übertragen wird, und es sind in ihm so wenig historische, geographische, politische, nationale oder realistische Beziehungen vorhanden wie in denen Marivaux', so muss es erstes Bestreben des Bearbeiters sein, alles zu unterdrücken bzw. zu ändern, was in dem Zuschauer die Erinnerung an die fremde Herkunft des

... konnte. Vor allem sollten die Eigennamen durch solche des eigenen Landes ersetzt werden, an Stelle der fremden Sitten und Verhältnisse die einheimischen treten. In diesen Punkten ist Krüger nicht konsequent, meist jedoch trägt er solchen Forderungen keine Rechnung. Wie störend es klingt, wenn in dem verdeutschten Drama fortwährend Namen wie Trivelin, Lisimon, Géronte und ähnliche vorkommen, dafür hat er wenig Empfindung. Uhlig, der „La Mère confidente" von Marivaux übersetzte, wählte durchweg deutsche Personennamen, Frau von Wohlgesinnt, Charlotte, Steffen, Hannchen u. s. w. Nur gelegentlich, wenn es die Umstände zu gebieterisch verlangen, ersetzt Krüger Namen, Schauplatz, Stand der Personen und sonstige Beziehungen durch heimatliche, wie in „l'Ile de la Raison" und besonders im „Héritier de village". „En France il n'y a que des Français, en Allemagne que des Allemands et à Passy des gens de Passy: In Deutschland giebt es nichts als Deutsche, in Frankreich Franzosen und in Ebsdorf Ebsdörfer. Le paysan Blaise ist zum Bauer Hans geworden, compère Mathurin zum Gevatter Matthes, überhaupt sind in diesem Lustspiel alle Änderungen konsequent durchgeführt. Dagegen haftet fast allen übrigen Dramen mechanische und schablonenhafte Übersetzungsweise an. Wenn die „Chronologie d. d. Th." sagt, Krüger habe in seiner Marivauxübersetzung immer die gehörige Rücksicht auf die Bühne genommen, so ist das nur eine Redensart.

„Le philosophe marié" von Destouches ist der Form des Originals entsprechend von Krüger in Verse gebracht worden. Nach Uhdes Ekhofbiographie (S. 152) und Bärensprungs Mecklenb. Theatergeschichte[1]) hätte Ekhof an dieser Übersetzung Anteil gehabt. Sicherlich ist es dieselbe, die Lessing im 12. Stück der Dramaturgie kritisirt. „Die deutsche Übersetzung ist — — — eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und verbessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viele harte und unnatürliche Stellen." Lessing hat, vielleicht aus Rücksicht auf Ekhof, sein Urteil in möglichst schonende Form gekleidet. Die „Hamburger Beiträge" 1752 dagegen meinen: „Wenn der verehelichte Philosoph unter die Hände eines bessern Übersetzers geraten wäre, würde man ihn lieber sehen, aber jetzt sieht er über die Massen verunstaltet aus."

Die letzte Kritik ist die richtigere. Die Übersetzung des „Philosophe marié" teilt die oben gerügten Mängel. Die Namen des Originals sind wieder unverändert geblieben, obgleich, was Krüger doch wohl nicht unbekannt war, in den 30er Jahren der Schauspieler Koch in der Bearbeitung desselben Lustspiels die Scene nach Deutschland verlegt hatte[1]). Die Schwierigkeiten, die sich aus den Gesetzen des Verses, des Reims, des Wechsels zwischen männlichem und weiblichem Versausgang erheben, sind keineswegs überwunden, im Gegenteil erscheint diese Übertragung in noch ungünstigerem Lichte als die prosaischen. Die Alexandriner in Krügers selbständigen Lustspielen sind unendlich besser als hier, wo man fast aus jedem Vers die Zwangslage des Verfassers herausfühlt. Härten in der Betonung, ungewöhnliche Elisionen, Flickworte, seltsame Wortbedeutungen stürmen auf den Leser ein. Der „glücklichen Verse" Zahl ist äusserst gering. Die Kritik dieser Übersetzung in den Göttinger Gelehrten Anzeigen (22 Stück vom 26. Februar 1748) trifft den Kern der Sache: „In der Übersetzung hat der Verfasser mehr auf die Beybehaltung des Sinnes der Urkunde, als auf die Leichtigkeit des Reimen oder auf das Silbenmaass gesehen, mit welchem letzteren er insbesondre fast wie ein Franzose umgeht."

Auch von diesem Stück mögen einige charakteristische Übersetzungsproben folgen:

Akt III (letzter Vers): Il ne manquait que lui pour me désespérer. Zu meiner Verzweiflung hat er nur noch gefehlt.
II, 2: Vous me regretterez quand vous ne m'aurez plus. Ihr Herz wird mich bereun, wenn es mich nicht mehr hat.

---

[1]) Lisch, Jahrbücher für mecklenb. Geschichte. Schwerin 136, I, S. 8.

[1]) Creizenach, Entstehung des deutschen Lustspiels S. 34.

I, 4: La friponne a raison de rire à mes dépens,
Et ses discours malins sont remplis de bon sens.
Der Vogel lachet sich auf meine Kosten satt,
Und ihre Spöttereyn sind klug und finden statt.

I, 6: Vous avoir pour époux
Est un bonheur pour moi si touchant et si doux.
Sie sind mein Mann;
Dies Glück seh ich für mich als so was kostbars an.

Die Übersetzung des „Philosophe marié" wurde auch im 9. Band der Wiener Schaubühne abgedruckt. Die Vorrede erklärt, dies Lustspiel wäre von einem Unbekannten in deutsche Verse gebracht; „es hat an verschiedenen Orten Beyfall gefunden, welchen wir auf unserer Schaubühne gleichfalls hoffen; denn auch in Versen gelingt es, dass erhabene Lustspiele ihren Werth erhalten."

Einen Lichtpunkt in der Fülle der Übersetzungen Krügers bilden die des „Héritier de village" und des Vorspiels zu „L'Ile de la raison." Am Schluss der Vorrede zum 2. Band der Marivauxübersetzung hält es der Verfasser für nötig, sich wegen der Umformung des letzteren Stücks zu entschuldigen, wenn schon eine genaue Wiedergabe des Originals auf einem ausländischen Theater gar nicht denkbar ist. „Ich bitte um Vergebung," so lauten seine Worte, „dass ich rathsam gehalten habe, das Vorspiel zu der Insel der Vernunft nach unsern Sitten umzuschmelzen. Wie der Graf darinn aus Geringschätzung offenherzig bekennt, dass er und seine Landsleute bey der Austheilung des Witzes und Verstandes beynahe leer ausgegangen, so leget im französischen der Marquis dies Bekänntniss aus Eitelkeit ab, weil er versichert ist, dass man trotz seinem Bekänntniss allemal des Gegentheiles gewiss seyn werde. Wollte der Himmel ich hätte ohne unverständlich oder ohne ein Schmeichler zu werden dem Grafen einen gleichen Charakter in der Uebersetzung beylegen können! ich habe mein Vaterland so lieb und ich würde auf die Ehre desselben so hartnäckigt bestanden seyn, dass ich keine Sylbe verändert haben würde." In diesem Vorspiel lässt Marivaux einen Chevalier und einen Marquis auftreten, welche über die Vorzüge der französischen Nation disputiren. Letzterer sagt: „Pour de l'esprit, nous en avons à ne savoir qu'en faire: nous en mettons partout; mais de jugement, de réflexion, de flegme, de sagesse, en un mot, de cela, (montrant son front) n'en parlons plus, mon cher Chevalier, glissons là-dessus; on ne nous en donne guère; et, entre nous, on n'a pas tout le tort". Worauf denn der Chevalier erwidert, dass der Stossseufzer des Marquis nur auf Eitelkeit beruhe, denn „il faut avoir bien du jugement, pour sentir que nous n'en avons point." Und damit findet er bei dem Marquis volle Zustimmung: „Ainsi, si nous n'avons rien de sensé dans cette pièce-ci, ce ne sera pas à l'esprit de la nation qu'il faudra s'en prendre. Ce sera au seul Français qui l'aura fait."

Wie man sieht, war die Umformung dieses Vorspiels für ein deutsches Publikum eine gebieterische Notwendigkeit, der sich Krüger denn auch nicht verschloss. In seinem Lustspiel äussert der Graf seine Verachtung der deutschen Bühne und der deutschen Comödianten. Er hofft, dass das Stück, welches jetzt gerade gegeben werden soll, voll Possen und Thorheiten sein wird, denn zum Possenreisser zieht er die Deutschen allen andern Nationen vor. Wenn aber keine Possen darin sein sollten, so muss es entweder ein französisches sein, oder wenn es ein deutsches Original ist, „so ist der Verfasser seinem Vaterland aus der Art geschlagen." Der Deutsche kann nur verständig werden, wenn er aufhört, Deutscher zu sein: sobald er seine Muttersprache redet, ist es ihm unmöglich geistreich zu sein. Diesen Ausfällen begegnet der Baron in würdiger Weise. „Weh dem Witze eines Deutschen," ruft er aus, „der sich nur durch französische Ausdrücke zeigen kann, und im Deutschen verschwindet." An der französischen Komödie entzückt uns nur das Fremde, das Wunderbare. „Aber Empfindungen und wahre Bezauberung des Verstandes und des Herzens wirst du in derselben nicht finden, wofern du in der guten deutschen Comödie an diesen Sachen leer ausgehst."

Diese Worte sind, wenn man bedenkt, zu welcher Zeit sie geschrieben wurden, bemerkenswert und machen Krügers deutschem Sinn alle Ehre.



Die einzige wirklich hervorragende Übersetzung ist die des „Héritier de village“. Der Gedanke, den Dialekt, den die Bauern des Originals sprechen, durch die plattdeutsche Mundart zu ersetzen, verdient vollsten Beifall, und wir pflichten Lessings Ansicht bei, dass nämlich die Übertragung des Patois in den „platten Dialekt“ vortrefflich gelungen ist. In der That ist hier der Ausdruck „Übertragung“ angebracht. Es treten uns nicht französische Bauern entgegen, die deutsch reden, sondern diesmal hat Krüger dem Original entsprechende Personen des eigenen Landes eingeführt; bei Jürge, Lise, Hans und Grete vergessen wir den fremden Ursprung ganz und gar. Wohl ist der Ton in der plattdeutschen Fassung etwas vergröbert, aber doch konsequent durchgeführt. Der durch zahlreiche Aufführungen erwiesene Erfolg des Stückes ist vollauf berechtigt[1]).

Repertoire.

Um die ausserordentliche Beliebtheit der Krügerschen Stücke nachzuweisen, habe ich ein Verzeichnis der Aufführungen, die ich davon bestimmen konnte, zusammengestellt. Quellen hierfür sind die Theatergeschichten fast aller grösseren Städte Deutschlands und die Theaterzettel, die ich selbst in Berlin, Lübeck, Hannover, Bremen und Hamburg eingesehen habe.

Aufführungen des „Blinden Ehemanns“.

Am 15. Februar 1751 durch die Kochsche Gesellschaft in Leipzig.

11. Okt. 1754 Ackermann-Glogau.

11. Dez. 1754 Ackermann-Halle.

Datum unbest. 1754 Schuch-Berlin.

28. Jan. 1755 Ackermann-Halle.

3. Juni 1755 Ackermann-Berlin.

Diesmal ist zu dem Titel hinzugesetzt: „oder die tugendhafte Frau“.

Dezember 1755 Ackermann-Hamburg.

Zwischen 24. Nov. 1755 und 16. Juni 1756 spielte Ackermann das Stück auch in Königsberg.

13. Mai 1762 Bremen „von der Gesellschaft Deutscher Schauspieler“. Unterzeichnet ist der Zettel mit Josephi. Darunter steht folgende „Nachricht“:

„Der Verfasser unsers heutigen Stücks hat sich schon durch einige andere wohlgerathene Lustspiele den Ruhm eines geschickten dramatischen Schriftstellers erworben, und sein blinder Ehemann hat so viele vorzügliche Schönheiten, dass auch unsere witzige Nachbaren die Franzosen, welche gewiss kein Mangel an guten Lustspielen haben, ihn gewürdiget in ihre Sprache zu übersetzen. Frankreich soll ihn auch mit eben dem Beyfall aufgenommen haben, wie es an denen Orten Deutschlands, wo er bisher vorgestellet worden, jederzeit geschehen ist. Man kann auch ohne Ruhmredigkeit versichern, dass dieses wirklich eines von den wenigen Lustspielen ist, worauf Deutschland stoltz seyn kann. Alle Charaktere darin sind mit Kunst gezeichnet und ausgebildet. Die feinste Satyre, die lehrreichste Moral, und die zärtlichsten Empfindungen herschen durchgängig darinn, die geschickte Auflösung des Knotens überraschet uns auf die entzückenste Weise. Wir wollen nichts weiter davon sagen, als das wir alles anzuwenden versprechen, durch unsere Vorstellung die Zufriedenheit und das Vergnügen des Zuschauers zu würken“.

Am 30. Aug. }
6. Nov. } 1765 Ackermann-Hamburg.

Zwischen 1768 und 70 Döbbelin-Danzig und Königsberg.

29. Mai 1769 im Deutschen Theater zu Wien. Direktion „von Bender - Heufeld“. Debut von Madame Brockmann als Florine.

---

[1]) Über Aufführungen dieses Lustspiels sowie über das Plagiat, welches der Hamburger Poet G. N. Bärmann i. J. 1835 daran beging, vgl. Gaedertz, Das niederd. Schauspiel I, 191, 192. 207 und II, 35. ff. — Die Notiz in Goedekes Grundriss III, 373, Nr. 86, welche den Anschein erweckt, als wäre ein Sonderdruck des „Héritier do village“ vorhanden, ist zu tilgen. Das Exemplar, welches dem Bearbeiter vorgelegen hat, muss aus einem Exemplar der Marivauxübersetzung Krügers herausgelöst sein, wie durch die Übereinstimmung von Text und Seitenzahl und den gleichen Druckfehler (L'Heretier st. L'Héritier) erwiesen wird.



6. Jan. 1770 **Wäsersche Gesellschaft-Leipzig.**

Im Oktober 1771 Königsberg. Nach Angabe **Hagens** in seiner preussischen Theatergeschichte, wo er auch einen vollständigen Theaterzettel abdruckt, dem wir folgende Sätze entnehmen: „Ein guter Freund hat dieses Stück aus Leipzig anhero gesandt, weil selbiges daselbst mit dem allergrössten Beyfall ist beehret worden, so dass es bey der ersten Vorstellung achtmal en suite ist wiederhohlet worden. Man findet in selbigem die Ausdrückungen der deutschen Sprache mit denen Characters so natürlich vereint, als in einem Stücke zu finden, so jemals auf der Bühne ist vorgestellet worden.“ Dann folgt Inhaltsangabe.

Am 30. Juli, 21. Sept. } 1790 in Güstrow — Truppe des Schweriner Theaters.

(Intendant: Graf v. Bassewitz, Direktor: Herr Fischer.)

Zwischen 21. und 27. Nov. 1790 im Schweriner Theater.

Aufführungen der „Candidaten“.

21. Sept. 1751 Schönemann-Hamburg.
6. Okt. 1751 Schönemann-Hamburg.
19. Okt. 1751 Schönemann-Schwerin.
1755 Schuch-Berlin.
Zwischen 24. Okt. 1755 und 16. Juni 1756 Ackermann-Königsberg.
11. Aug. 1756 Schönemann-Hamburg.
11. Okt. 1756 Ackermann-Glogau.
3. Mai 1757 Ackermann-Frankfurt a. M.
10. Nov. 1758 Ackermann-Basel.
18. Aug. 1759 Ackermann-Baden.
8. Jan., 17. Juni, 1. Aug. } 1760 Koch-Hamburg.
22. Jan., 6. Aug. } 1762 Koch-Hamburg.
24. Mai, 21. Juni } 1762 Bremen von der Gesellschaft Deutscher Schauspieler unter Josephi.

Die „Nachricht“ des Theaterzettels lautet:

„Da er selbst (Krüger) ein Schauspieler war, so kannte er die grosse Welt, und musste sie weiter kennen, als von der Studierstube und aus den Büchern. Wer eine recht natürliche Schilderung der Sitten des gemeinen Lebens zu sehen verlanget, dem können die Candidaten völlige Genüge leisten. Man kann mit Recht sagen, dass dieses eins von den wenigen Lustspielen ist, worauf Deutschland stolz seyn kan. Alle Charaktere darinn sind mit Kunst gezeichnet und ausgebildet. Die zärtlichste Empfindung, die beissendste Satyre, nebst der lehrvollsten Moral, stehen an ihren rechten Orten, und da sich der Knoten plötzlich und wider Vermuthen auflöset, so kann es nicht anders als schön ausfallen.“

10. Mai 1764 Ackermann-Hannover.
22. Juni 1763 Koch-Hamburg.
20. Aug. 1765 Ackermann-Hamburg.
Mai 1766 Riga. (S. Herders Briefe an Hamann ed. Hoffmann S. 25).
28? Okt. 1767 Schuch-Königsberg.

Über diese Vorstellung fand ich folgende Kritik in der Königsb. polit. und gelehrten Zeitung, 87. Stück, Sonntag den 30. Okt. 1767:

„Den Freitag wurden die Candidaten von Krügern vorgestellt. Krüger war selbst ein Schauspieler, und wusste meisterlich wegzulassen, was auf dem Theater nach der Schreibstube schmeckt. Die Sprache, die er reden lässt, ist jeder Person angemessen, und das Stück erhält, so oft man es sieht, den Beifall, den es verdient. Die Schauspieler haben ihre Rolle gut, bis auf den Bedienten gespielt; Johann ist zu alt zum Bedienten, und will sich durch übel angebrachte Possen jung machen. Wem haben wohl die Streiche hinter der spanischen Wand nicht bis zum Ekel misfallen, die er mit dem Licentiaten macht, welcher bei dieser Gelegenheit gleichfalls gewaltig übertreibt, und wer hat nicht den Johann, der sonst mit so vielem Beyfall den Geitzigen vorgestellt, bedauret, dass er sich zu dieser Rolle missbrauchen lassen. Alte Gewohnheiten können ihn nicht entschuldigen, denn ein



neuer Schauspieler hätte diese abstellen, nicht aber vermehren sollen. Der Hermann war zuweilen zu heftig, und die Caroline unverständlich."

16. November 1767 auf dem Hamburger Nationaltheater.

17. Sept.
18. Okt. } 1768 Koch-Leipzig.

Vor den Fasten 1758 (?) Wäser-Hamburg.

29. Juli
6. Okt. } 1768 auf dem Hamburger Nationaltheater.

In Eschenburgs „Hamburgischen Unterhaltungen" 1769, I, 56 steht eine interessante Kritik der Vorstellung vom 2. Juni 1768:

„Das Stück war schlecht besetzt. Hermann ist ietzt Hrn. Ekhofs Rolle nicht mehr. Hr. Schröder macht den Licentiaten als einen dummen Bedienten, und lange nicht mit der Carrikatur des Phlegma, das uns an dem seligen Kirchhof in dieser Rolle so wohl gefiel. Das Fräulein Christianchen weiss Madame Mecour nicht zu spielen. Sie spielt das steife, affectirte Ding, und sie soll ein flüchtiges coquettes Mädchen spielen. Den Fähnrich von Wirbelbach macht der, den wir doch noch einmal nennen müssen, Hr. Waizhoffer – elend. Der Graf ist Herrn Borchers Sache auch nicht; und Madame Hensel als Gräfin bewies, dass das Lustspiel gar nicht ihre Sache sey. Sie, die doch die Heldinn im Trauerspiel zu copiren weiss, vergisst in den Comödie nicht selten in Ton und Anstand die vornehme Frau. Im 3. Auftritt des 2. Akts bei den Worten: Ich bin meines Gemahls Frau, und im 8. Auftritt im 5. Akt: Nun was giebts? Herr Sittenrichter! nahm sie einen platten gemeinen Ton an. Sie hat eine gewisse Art, wenn sie in dergleichen Rollen böse thun will, die an das Niedrigkomische, mit Ton, Action und allem grenzt. Das hat sie als Giognac im Zerstreueten gewiesen, die sie bis zum Ekel übertreibt, und wo sie gar nicht die vornehme Frau spielt. Auch hier ging sie mit den Worten: Ich? Alt? — Ich sage es Ihnen u. s. w. auf den Hermann mit Schreyen und Händefechten los, als ob sie den Augenblick dem armen Secretair in die Haare fahren wollte. Es ist wahr: das Theater erlaubt das Übertreiben; aber nie muss der Acteur aus seinem Charakter ganz herausgehen. — Bei Gelegenheit des Acteurs, der den Bedienten Valentin spielte, und einen Bückling über den andern machte, möchten wir wohl überhaupt diejenigen, die Bedientenrollen spielen, ersuchen, das Reveronzmachen gegen ihre Herrschaft, die ihnen etwas befiehlt, ganz einzustellen. Es choquirt uns allemal, wenn wir einen so höflichen Valentin sehen; und unsere Theater-Valentins sind alle über die massen höflich. Fräulein Carolinchen macht Madame Bock, vielleicht aus Noth, denn ihre Rolle ist es nicht. Sie muss nur in Beinkleidern spielen."

17. Febr. 1769. Ackermann-Hannover. Besetzung: Der Graf — Herr Borchers; die Gräfinn — Madame Hensel; Valer — Herr Waitzhoffer; Chrisander — Herr Schröder; Hermann — Herr Ekhof; Arnold — Herr Brandes; Fräulein Christinchen — Madame Mecour; Caroline — Madame Böck; Valentin — Herr Knidel; Johann — Herr Hensel.

19. Sept. 1771 Koch-Berlin. Chr. Aug. Bertram kritisirt diese Vorstellung in dem anonymen Schriftchen „Über die Kochische Schauspielergesellschaft, Berlin und Leipzig 1771." Er vergleicht die Aufführung der Candidaten durch Schuch und Koch.

„Den alten närrischen verliebten Grafen machte Hr. Schmelz lange nicht so gut, als der alte verehrungswürdige Herr Stenzel. Mad. Brücknerin die alte kokette Gräfin, vortrefflich! ich glaube, dass sie sich mit der Mad. Labes nichts nahm. Hr. Brückner macht den Fähndrich Valer mit eben der Wahrheit, als der jüngste Hr. Schuch. Hr. Witthöft spielte den albernen Crysander, der nur blosse Pferdegelehrsamkeit besitzt, ungemein natürlich, und kam Hr. Ewalden hierinn sehr gleich. Hermann, der Sekretär, diese ziemlich frostige Rolle war von Hr. Hencken noch viel frostiger vorgestellt. Hr. Brandes übertraf ihn. Hr. Matini nicht so gut in der Rolle des Arnold als Hr. Pfitzinger, und Mad. Schulzin als Fräulein Christinchen unendlich besser, als die ältere Madam Schickin. Mad. Starckin in der Rolle der Karoline schlechter als Mad. Bergerin. Hr. Wolland als Valentin war dem Hrn. Bath vorzuziehen. Herr Herlitz, Johann, kam Hr. Bergern lange nicht gleich. Ich weiss nicht, warum dem Erstren Bedientenrollen, zu denen er sich eben nicht sehr schickt, zu Theile werden. Hr. Löwen hätte ich darinn zu sehen gewünscht."

24. Aug. 1772 Koch-Berlin.

Vom „Jänner" bis Sept. 1776 zweimal von der P(etersburgischen) Truppe. (s. Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1777).

26. Mai 1777 Ackermann-Hamburg, Debüt Martinis.

16. Juni 1777 Ackermann-Hamburg.

Von 1777/78 in Reval in einem von Herrn Hundeberg gegründeten Theater.

19. Februar 1778 Ackermann-Hamburg, Debüt Wothes.



3. Jan. 1779 Bonn — Truppe des Kurfürstl. Kölnischen Hoftheaters.

15. Jan. 1779 Berlin — Hentschelsche Gesellschaft.

17. April 1779 Wäser-Breslau.

23. Aug. 1779 Gotha-Hoftheater.

Hierzu macht Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—79 S. 172 die Anmerkung: „Da Reichards Gesamtverzeichnis der Vorstellungen angiebt, das Stück sei aus dem Manuskript gespielt worden, scheint es mir fraglich, ob es sich hier um Krügers Werk handelt.“ Ich vermute, dass hier Wagenseils Bearbeitung der Candidaten zur Aufführung gekommen ist, da Wagenseil ja Beziehungen zum Gothaer Theater hatte.

1784 Schuch-Danzig (Weiberkanäle).

Januar 1786 Weimar — Bellomasche Gesellschaft (Weiberkanäle).

Den 13. Jan. 1786 Königsberg — Truppe der Madame Schuch (Weiberkanäle).

3. Dez. 1792 Lübeck — Truppe des Jean Tilly.

Besetzung: Graf von Braunsfeld — Herr Ehlers; Gräfin — Madame Tilly; Karoline — Madame Schmidt; Hermann — Herr Rosolvi; Stucker — Herr Schmidt; Steinert — Herr Schulz; Johann — Herr Fabricius; Chrysander — Herr Vio; Fräulein von Sternberg — Madame Drobisch; Friedrich — Herr Löwe, der ältere.

Aufführungen des „Teufels ein Bärenhäuter“.

13. Aug. 1750 Schönemann-Hamburg.

17. Aug., 31. Aug., 23. Sept. } 1751 Schönemann-Hamburg.

21. Okt. 1751 Schönemann-Schwerin.

2. Sept., 24. Sept., 18. Okt. } 1754 Schönemann-Hamburg.

29. Juni, 4. Aug., 22. Okt., 26. Okt. } 1756, 29. Aug. 1757 } Schönemann-Hamburg.

11. Mai, 26. Juli } 1762 Bremen von der Gesellschaft Deutscher Schauspieler — Direktor Josephi.

23. Okt. 1765 Lübeck — von der Gesellschaft Deutscher Schauspieler (Josephi?). Titel: Le Diabel Poltron od. d. T. e. B.

21. Dez. 1772 Döbbelin-Berlin.

Januar—Okt. 1776 zeimal von der Inspruckischen Truppe.

21. Dez. 1775, 7. Februar 1776 } Döbbelin-Berlin.

Aufführungen des „Herzogs Michel“.

19. Jan. 1750 Schönemann-Leipzig.

24. Juli, 5. Aug. } 1750, 4. Aug., 2. Sept., 1. Okt. } 1751, 20. Juli 1752 } Schönemann-Hamburg.

15. Mai 1753 Koch-Leipzig.

27. Aug. 1753 Schönemann-Hamburg.

7. Juni, 10. Juli, 22. Aug., 28. Okt., 6. Nov. } 1754 Schönemann-Hamburg.

10. Juli, 1. Okt. } 1754 Ackermann-Basel.

11. Okt. 1754 Ackermann-Glogau.

18. März 1755 Ackermann-Halle.

8. Aug. 1755 H. G. Koch-Hamburg.

24. Sept. 1755 Frankfurt a. M. — Gerwaldi v. Wallrotty.

5. Juni, 5. Juli } 1756 Schönemann-Hamburg.



1. Sept. } 1. Okt. } 1756 Schönemann-Hamburg.

11. Okt. 1756 Ackermann-Glogau.

30. Jan. 1756 Lübeck — Teuerlingsche Gesellschaft.

8. Okt. 1756 Lübeck — auf der Ambergischen Schaubühne.

12. Febr. } 18. Aug. } 4. Nov. } 1760 Koch-Hamburg.

8. Juni 1762 Bremen — Gesellschaft Deutscher Schauspieler (Josephi).

14. Mai } 12. Okt. } 1762 } 22. Juli 1763 } Koch-Hamburg.

25. Mai 1764 Ackermann-Hannover.

4. Nov. 1765 } 14. Febr. 1766 } Ackermann-Hamburg.

Letzte Vorstellung vor den Fasten 1766 Ackermann-Hamburg.

22. Juli 1767 Hamburger Nationaltheater.

21. Nov. 1767 Schuch-Königsberg.

In der Königsberger Gelehrten und Polit. Zeitung steht folgende Kritik über diese Vorstellung (23. Nov. 1767):

Herzog Michel, wer kennt ihn nicht so gut wie bey den Alten den Hylas? zum Nachspiel, war nicht drolligt genung für einen deutschen Bauer, denn der Acteur schickt sich besser zu ernsthaften Rollen, oder zu solchen komischen wie der Stifelius im Bramarbas; Hannchen war desto naiver.

28. Dezember 1768 Ackermann-Hannover.

Zwischen 1768 und 70 Döbbelin — Danzig und Königsberg.

17. Jan. } 17. Febr. } 1769 Ackermann—Hannover.

Besetzung: Andrews — Herr Borchers, Hannchen — Mademoiselle Ackermann, Michel — Herr Ekhof.

13. Sept. 1769 Hannover — von den Königlichen Hofschauspielern.

1769 Seiler-Hannover. Hannchen — Madame Hensel.

4. Okt. 1769 Seiler-Lüneburg.

15. Nov. 1769 Zelle — durch das Hannöversche Hoftheater.

11. Jan. 1770 Wäser-Leipzig.

Siegmund von Schweigerhausen (Prof. Schmid) bespricht diese Vorstellung in dem bereits erwähnten Schreiben „Über die Leipziger Bühne an Herrn Löwen."

„Wenige Nachspiele sind so bekannt als dieses, und dennoch wird es immer noch gern gesehen, weil es in der That viel komische und satirische Züge hat, worunter auch einige Krügern eigen sind. Bey aller seiner Kürze und wenigen Personen ist es doch sehr unterhaltend, nur nicht wie es diesmal gespielt wurde. Jene Züge — ich weiss nicht, ob ich Recht habe, gefallen mir in Schlegels Erzählung noch besser, als in der dramatischen Form, unstreitig, weil sie in jener noch feiner und weniger übertrieben sind. Ich finde daher in der Erzählung alles viel wahrscheinlicher, und fühle, dass ich wohl auch solche Luftschlösser zu bauen fähig wäre, in der Komödie hingegen werde ich oft veranlasst, die Naivetät der Bauern für Dummheit zu halten. Andreas ist eine völlig überflüssige Person.

Den 7. Juli 1770 Hamburg — von der Hannöverschen Schauspielergesellschaft.

25. Jan. 1773 Weimar — Gothaisches Hoftheater.

20. Sept. 1775 Altenburg } 9. Okt. 1775 Gotha } Hoftheater in Gotha.

26. Juni } 22. Juli } 1775 Döbbelin-Berlin.

Vom Jan.—5. Sept. 1776 fünf Aufführungen durch Schuch.

24. April 1776 (Mr. Döbbelin jr., Mr. Christ, Mll. Christen).

29. April } 30. April } 5. Mai } 29. Juli (auf hohen Befehl) } 3. Sept. } 10. Sept. } 10. Okt. } 1776 Döbbelin in Berlin; immer von Kindern.

16. April } 19. Mai } 30. Sept. } 1777 Döbbelin-Berlin.



1777 Petersburg in einem deutschen Theater.

Frühjahr 1777 Altenburg — Merschysche Kindergesellschaft.

24. April 1778 Ackermann-Hamburg (Christs Kinder).

1. Mai 1778 Hamburger Theater.

5. Juli 1778 Schopfische Gesellschaft — Regenspurg.

25. Okt. 1780 Neuhausische Gesellschaft — Hanau.

9. Juni
26. Juni } 1781 Mannheimer Nationaltheater unter Dalberg.
9. Aug.

8. Sept. 1783 Abtsche Gesellschaft — Göttingen.

18. Okt. 1786 Rostock — Theophilus Friedrich Lorenzen, deutscher Schauspielunternehmer.

20. Nov. 1788 Schröder-Hamburg (v. Kindern).

Besetzung: Andrews — Friedrich Klos, Michel — Dorothea Klos, Hannchen — Friederike Klos.

1789 Güstrow — Schweriner Theatergesellschaft (v. Bassewitz — Fischers Direktion.)

25. Okt. 1792 Güstrow — von derselben Gesellschaft, die jetzt unter Bröckelmann und Beinhöfer spielte.

1801 Königsberg (?) von den 3 Kindern Schirmer (s. Hagen 1852, II, 374).

Schlusswort.

F. Wehl hat in seinem Hamburger Literaturleben des 18. Jahrh. S. 65 eine kurze Charakteristik unseres Dichters zu geben unternommen, die aber aus Dichtung und Wahrheit gemischt ist. Ich habe in meiner Abhandlung versucht, Krüger die Stellung anzuweisen, die ihm in der Entwicklungsgeschichte vorzüglich des deutschen Lustspiels zukommt, denn seine sonstigen Dichtungen sind belanglos. Vor allem muss berücksichtigt werden, dass uns keine abgeschlossene Thätigkeit und Persönlichkeit entgegentritt, dass ein feindliches Schicksal, ein dornenvoller Lebenslauf eine ruhige, gleichmässige Entfaltung des dramatischen Talentes unsers armen Poeten nicht zuliess, und dass er vor der Zeit aus dem Leben scheiden musste. Wie er sich auch immer bei längerem Leben entwickelt hätte; wir halten uns an das, was vorliegt und da müssen wir sagen, ihm war das dramatische Schaffen ein Drang, da er aus der Fülle des eigenen Lebens schrieb, und aus diesem Grunde erhebt er sich über die meisten Bühnendichter seiner Zeit. Darum verdient er auch den Namen eines originalen Dichters, der trotz mancher Berührungspunkte mit andern Dramatikern in der Hauptsache seine eignen Wege wandelt. Dass die deutsche Bühne viel an Krüger verloren hat, bestätigt Lessing, der uns auf diesem Gebiet als vollgültige Autorität massgebend ist.

